
آفاق الفن التشكيلي
ملتقى
تشكيلي
د. أميرة مطر
ثروت البحر
د. حسن حنفى
د. رمزى مصطفى
د. صلاح قنصوه
كمال الجويلى
د. محسن عطية
د. مصطفى الرزاز
د. مصطفى يحيى
د. نبيل راغب
تقديم
د. مصطفى عبد المعطى

اهداءات ٢٠٠٣
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة

آفاق الفن التشكيلى

(١٣) يوليو ٢٠٠١



ملتقى تشكيلى

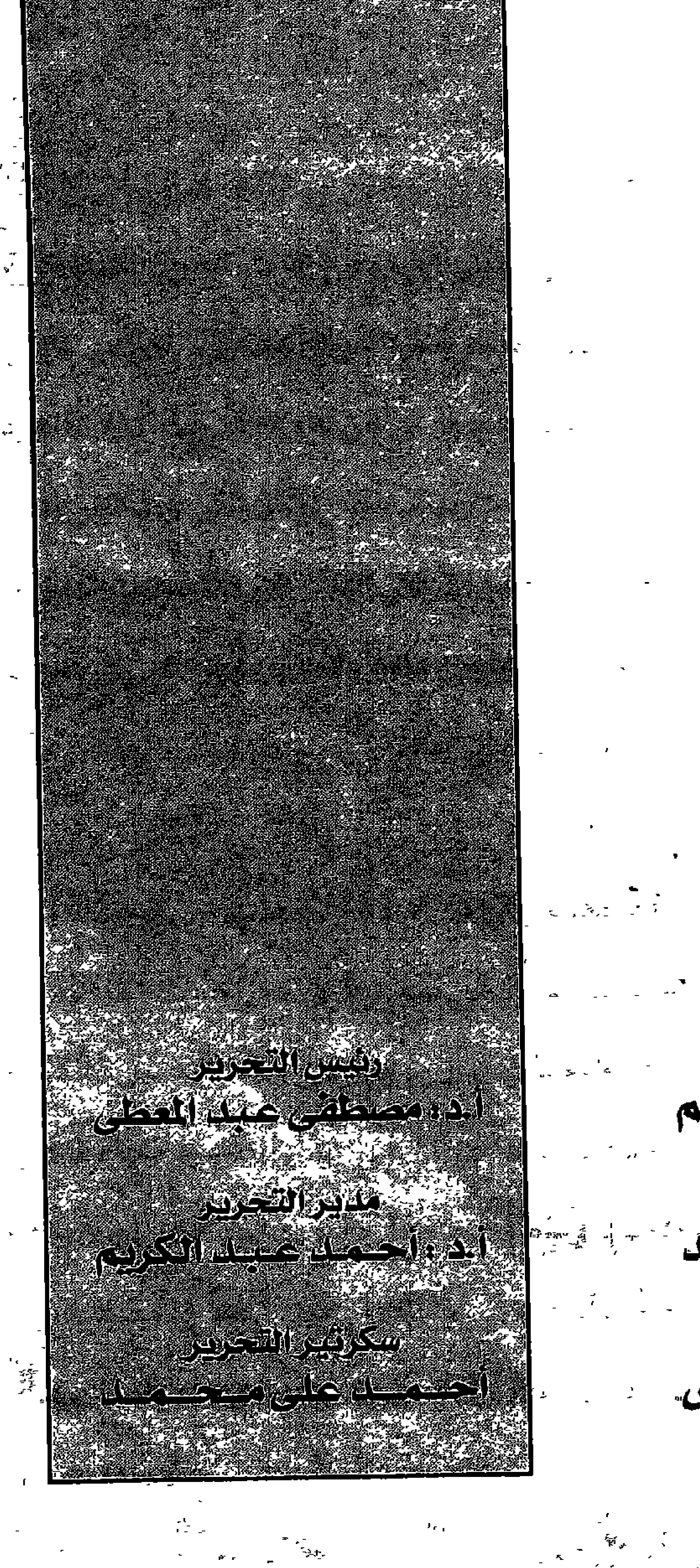
آفاق الفن التشكيلى (١٣)
سلسلة شهرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

- ملتقى تشكيلى (أبحاث الملتقى)
- رقم الإيداع : ١٠٨٢١ / ٢٠٠١
- الطبعة الأولى
- يوليو ٢٠٠١

* المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى : ١٦ أ شارع أمين
سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١
ت : ٧٩٤٧٨٩١ (داخلى : ١٨٠)

* الطباعة والتنفيذ :
شركة الأمل للطباعة والنشر.
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

آفاق الفن التشكيلى



رئيس التحرير
أ.د: مصطفى عبد المعطى

مدير التحرير
أ.د: أحمد عبد الكريم

سكرتير التحرير
أحمد على محمد

رئيس مجلس الإدارة
محمد غنيم

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكرى النقاش

تقـــديم

فى الملتقى القـــومى الثالث للفنون التـــشكيلية والذى نظمته لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافـــة فى مارس من عام ١٩٩٨ بمكتبـــة القاهرة الكبرى، اختارت سلسلة آفـــاق الفن التشكيلى بعضا من تلك الأبحاث التى ألقيت فى هذا الملتقى لتقديمها للقراء والمهتمين عامة وللفنانين والباحثين فى مجال الفن التشكيلى خاصة.

ومن الطبيـعى، بل ومن الضـرورى أن يعبـر كل من هـذه الأبحـاث عن وجـهـة نظر كاتبـها، مما يعطى لهذا العدد من السلسلة غنى فى تنوع ثرى من حـيث الاتفـاق أو الاخـتـلاف بين وجـهـات النظر فى هذه الأبحـاث، بل وربما فى نفس بعـض النقـاط المتشابهة بل والمتماثلة التى تشملها الأبحاث. مما جعلنا فى هذا التقديم نحافظ على هذا الحـوار بين المفكرين من فنانين ونقـاد وعلمـاء جـمـال، لنرى من أية زاوية وبأية معايير يرى كل منهم قضـية ما، بل نفس القضـية، إنه حوار بين المبدع، وكيف يرى عملية الخلق.. الناقد وكيف يرى هذا. وبين هذا وذاك كيف يفسـر علمـاء الجمـال

الحالتين، وكيف يرى الفلاسفة هذه العلاقة. وهذا الحوار إنما هو فى النهاية فى صالح قرائنا، لا سيما من الشباب أملنا فى المستقبل.

ولذلك فإن هذا التقديم اعتمد فى كثير من مواقعه على تعبيرات وكلمات وتراكيب لغوية لأصحاب البحوث أنفسهم وحتى لا تكون هناك فروضا وآراء خارجة عن آراء أصحاب البحوث، ولكى يكون العرض أقرب إلى المصداقية بقربه من الأبحاث المقدمة لا ببعده عنها فى صورة بحث جديد مضاف.

وعن الإطار الثقافى للفنان التشكيلى المعاصر يحدد الدكتور نبيل راغب عناصر القضية الفنية فى إطارها الصحيح.. الفنان.. والناقد.. والجمهو المتلقى. لهذا فهو يؤكد على الإطار الثقافى للفنان المعاصر، والذى يتكون من عنصرين أساسيين : تراثى محلى بما يمتلك من مخزون حضارى شكلت هذه الخلفية الثقافية والفكرية والجمالية والتاريخية حملها الزمن فى تتابعه، ثم عنصر آخر وهو المعاصرة المحلية والعالمية مؤكداً على ضرورة وعى الفنان بالتقنيات المعاصرة، وبما أضافته التكنولوجيا لمجاله على المستوى المحلى والعالمى. كما أن على الفنان أن يستوعب وبوعى كامل منجزات عصره فى العالم من تيارات فكرية وجمالية وحضارية والتى تميز العصر الذى يعيش فيه من سياسة واقتصاد واجتماع وعلم نفس وفلسفة.. بل وكل المنجزات العقلية والوجدانية لهذا العصر، حيث إن الدكتور نبيل راغب يؤكد فى النهاية على أن الفنان التشكيلى هو مفكر وفيلسوف يصيغ عالمنا خطوطا وألوانا وتوازنات وإيقاعات بصرية تفصح لنا عن فلسفته ورؤيته للكون والعالم والعصر والإنسان، لكن دون تقرير مباشر. ولولا هذا الإطار الثقافى للفنان التشكيلى لضل طريقه وسط شعاب الإبداع الحرجة والغامضة والمعتمة، وفقدت أعماله شخصيتها المتميزة.

وقبل أن ينتقل الدكتور نبيل راغب إلى الحديث عن النقد ودوره وأهميته يؤكد على

دور أجهزة الإعلام والثقافة فى إفساح المجال العام للفنانين الجادين الواعين، وكذلك مواكبة الحركة النقدية والثقافية عامة لهم. فأجهزة الإعلام بما تمتلك من وسائل إنما تشكل سطوة لا تقاوم على عقول وأحاسيس جموع الجماهير، ومن هنا تأتى خطورتها، فهى قادرة على الارتقاء بالوعى الفنى والجمالى العام عند جمهور المتلقين العاديين. فالتلقى بطبيعته تربية فنية وتعدد ثقافى.

والناقد التشكيلى والذى يلعب دوراً هاماً وخطيراً وحيوياً فى تشكيل الإطار الثقافى سواء أكان هذا للفنان أم للجمهور لاسيما فى العصر الحديث بما تقدمه فنونه من إطار لم تعد العلاقة فيه بين الفنان والجمهور مباشرة وواضحة بنفس الصيغة التى كانت عليها من قبل، حيث أن العمل الفنى المعاصر لم يعد يترك للمتلقى فرصة الاعتماد على الانطباعات الشخصية والتى تحكمها ذاتيته، من هنا كان دور الناقد الواعى هاماً جدا والذى يفترض فيه أن يكون وسيطا شفافا بين الفنان والمتلقى، موضحا وشارحا كل ما يحوى العمل الفنى من دلالات. على الرغم مما يؤكده الدكتور نبيل راغب من أن الناقد ما هو إلا بشر لا يستطيع مهما اتسم بالموضوعية أن يتخلص من ميوله الذاتية، والتى يمكن أن يسقطها على العمل الفنى عند شرحه له مما يدعو فى كثير من الأحيان إلى رفض الفنان لتفسيرات الناقد لعمله الفنى إلا أنه لا يمكن تجاهل أهمية دور الناقد فى تشكيل الإطار الثقافى العام لاسيما فى ظل هذا التطور السريع والمحير فى الفن المعاصر مما يتطلب إطارا ثقافيا أشمل وأعمق لتلبية ملاحقة المتلقى والذى أصبح فى حاجة شديدة أكثر من ذى قبل للناقد الموسوعى المعرفة.

من هنا كانت ضرورة الإطار الثقافى والفكرى والحضارى والفنى الشامل الذى يمكن أن يشكل أرضا مشتركة بين كل من الفنان المبدع والناقد المفسر والجمهور المتلقى.

وعن الفن وثقافة ما بعد الحداثة تكتب الدكتورة أميرة مطر مؤكدة أن الفنون بما تحمله من سمات فى أى عصر من العصور إنما هى مرتبطة أشد الارتباط بالإطار المعرفى والثقافى السائد فى العصر الذى ابتدعت فيه هذه الفنون، ومن هنا تكون الفنون استجابة وتعبيراً عن روح هذا العصر. وإن كانت هناك بعض الفنون أكثر استجابة فى ذلك من غيرها كالتصوير والموسيقى والشعر عن باقى الفنون، وهذا وفقا للرؤى النقدية.

وفى عصر الباروك فى أوروبا ساد الاتجاه العقلانى لاسيما بعد الاكتشافات العلمية الهامة لجاليليو ونيوتن، وفلسفة ديكارت كما زاد ملوك أوروبا وحاشيتهم رخاء وثراء، وظهر ذلك فى أعمال فيلاسكيز الإسبانى، وبوسان الفرنسى، ورمبرانت الهولندى، وغيرهم من المصورين والمعماريين ثم ظهرت الرؤيا الواقعية بكافة أشكالها الساذجة والطبيعية والنقدية والاشتراكية كما بدى فى أعمال جوستاف كوربيه.

وفى القرن العشرين سيطرت الآلة، وتقدمت العلوم، وأصبح الإنسان لعبة فى يد القوى المادية للرأسمالية الصناعية. وصاحب هذا ثورة فى الفنون على المذاهب الكلاسيكية والواقعية بحثا عن استقلالية عالم الفن وحرية الإنسان فى الإبداع، وهكذا ظهرت فنون الحداثة مع السوريالية والتعبيرية. وظهرت الفلسفة الوجودية والفنومينولوجيا بحثا عن الوعى بالذات الإنسانية فى مقابل موضوعية العلم وماديته، وأكدت هذه النزعة الحداثية خصوصية عالم الفن والذى لا يماثل شيئا فى الواقع والطبيعة.

وفى الثلاثين عاما الأخيرة من القرن العشرين طرأت على الحضارة فى أوروبا وأمريكا مستحدثات غيرت معالم الحياة، حيث ظهر ما يسمى بمجتمعات ما بعد الصناعة أو مجتمعات الكومبيوتر أو مجتمعات الاستهلاك.

وتؤكد الدكتورة أميرة مطر أن كل هذه إنما هى مجتمعات ما بعد الحداثة التى

أنتجت فنون ما بعد الحداثة حيث إن فلسفة لغة الكومبيوتر أصبحت طاغية على البديل، وعلى المعنى، وفلسفة المعنى. وفى إطار هذا الفكر، فى البعد الحداثى لم يعد المهم الوصول إلى حقيقة أو غاية معينة يسعى إليها الفكر والفن معا، بل المهم هو الإنجاز والقدرة على التأثير وتحقيق الفائدة. وهكذا تغيرت مفاهيم الحق والخير والجمال السائدة فى الفلسفة السابقة، وحل محل الحق القدرة على الإنجاز، ومحل الخير والجمال مقدار السعادة الفردية والحساسية السمعية والبصرية. وتبدل السؤال القديم.. هل هذا حق؟ لكى يصبح السؤال ما الفائدة.؟ وهكذا لم تعد الموهبة الفردية والذات الإنسانية لها الصدارة، وسقطت الهوية والذات المحورية مما أدى إلى النظرة التفتيتية إلى كل شىء.

وتعرض الدكتورة أميرة مطر لرأى فالتر بنيامين عن أثر التكنولوجيا المعاصرة على الفن حيث أفقدته فرديته ومالها من عبق، واستبدلت بها التكرار اللانهائى فى الاستنساخ.. فشوهت فان جوخ وفيلاسكس واستبدلتهما بصور زجاجات الكوكاكولا ومارلين مونرو.

والخلاصة هى أن استطيقا وجماليات ما بعد الحداثة ليست سوى انعكاس لمجتمع ما بعد الحداثة نفسه فى صوره السلفية المستنسخة حسب احتياجات المستهلك وطلباته فى المرحلة الأخيرة من الرأسمالية العالمية وشركاتها المتعددة الجنسيات.

وتختم الدكتورة أميرة مطر بحثها بطرح هذا التساؤل الهام.. هل هذا فن وفلسفة تناسبنا أم هو تهديد لهويتنا؟ وهل نقل التكنولوجيا يفرض نقل ما ارتبط بها من فكر وفن وفلسفة..؟!

ويأتى بحث الناقد كمال الجويلى تحت عنوان الثقافة الفنية والثقافة العامة للفنان المصرى ليؤكد خطأنا إذا ما تصورنا أن الموهبة والدراسة الأكاديمية هى نهاية

المطاف لعملية الإبداع.. بل إن الفكر والثقافة هما النبع الذى يغذى العملية الإبداعية. فالفكر والفن وجهان لعملة واحدة، وشطران متقاسمان ومتداخلان لثمرة واحدة وعلى ذلك فإن الثقافة هى الوجه الآخر لعملية الإبداع مهما تميز الفنان ببصمة خاصة فى الشكل، ومهما اكتسب من قدرات وخبرات فى الأداء والتقنيات. بل إن بصمة المبدع الشخصية والتى لا تعتمد على الثقافة - تلك القوة الدافعة إلى الأمام- تصبح بمثابة قيد يوقع الفنان فى فخ التكرار، ما دامت هذه البصمة خاوية من الفكر والمعرفة والثقافة، ومتابعة ما يحدث وما يستحدث فى العالم من وقائع وأحداث وتيارات واكتشافات لاتتوقف كل يوم فى ظل عصر ثورة المعلومات التى نعيشها. ويضرب لنا الناقد كمال الجويلى مثالا بالفنان محمود سعيد كنموذج عاش ثقافة عصره واستوعبها فجاءت أعماله تحمل بصمة واضحة ومميزة.

لكن مما زاد من ظاهرة التسطح فى حركتنا التشكيلية المعاصرة هى إلحاق المئات من فاقدى الموهبة بالكليات الفنية، والذين ينضمون بعد تخرجهم إلى حشود من يسمون أنفسهم بالفنانين التشكيليين.. والفن منهم برىء.

وليس الأمل إلا فى تعميق حركتنا الثقافية لكى تحرك ذلك الركود بين جمهور الكثير من الفنانين التشكيليين، وتوسع من آفاقهم. فالحركة الفنية تحتاج إلى فنان صاحب موهبة لكنه قارئ وعارف بها لتخرج من ظاهرة الفنان الحرفى ذى الصنعة الخالية من الفكر وشحنات التعبير بحيويتها إلى دائرة الفنان المبدع الخلاق. ويضرب لنا الناقد كمال الجويلى بالفنان الإسبانى سلفادور دالى مثالا ونموذجا لتكسير دور المعرفة والثقافة فى عمله الفنى وذلك بعد أن غاص فى عالم فرويد الذى قاده من خلال أبحاثه إلى عالم الأحلام وأوقفه على دور العقل الباطن فى تغذية العالم الفنى، والذى اعترف سلفادور دالى فى مذكراته الشخصية بأنه مدين لهذه المعرفة مدى الحياة. فكلما ارتفعت مستويات المعرفة والفكر والثقافة لدى الفنان المبدع بل لدى

الإنسان عامة كلما اتضحت الرؤية أمام بصيرته.

وعن المكونات الثقافية للفنان المصرى المعاصر جاء بحث الدكتور مصطفى الرزاز استهلالاً يؤكد أن الآفة الكبرى فى فنوننا اليوم تكمن فى افتقاد الخلفيات الثقافية والفكرية والفلسفية اللازمة لتكوين أى مبدع، وحيث يكتفى الكثيرون بالاستناد إلى التقنيات الحرفية، تلك الصيغ المنزوعة عن عقلها المعبر وإحساسها الخلاق، فالبعد الثقافى للفنان التشكيلى يعد محوريا فى تكوين شخصيته الفنية. وتأتى أهمية هذا البعد فى كونه أقرب إلى الشحنة اللازمة لاستثارة خيال الفنان ومنحه القوة الدافعة لكى يتمكن من التحليق والإبداع المتجدد.

ولابد من توافر المخزون المعرفى والثقافى للفنان فى شتى الاتجاهات، فكرية كانت أم حسية أم عاطفية، وحتى يتمكن من تخطى الحدود التقنية إلى اقتحام عوالم جديدة لم تكن مطروحة من قبل. وهكذا تتولد البدائل الدافعة لاتخاذ القرار الجمالى والتعبيرى المواكب لحالة الإبداع، فلا يقع الفنان فى شرك النمطية والتكرار، تلك الآفة الأشد خطرا، وفتكا بالإبداع، حيث إن أهم سمات الإبداع أنه بالضرورة فعل تجاوز وليس فعل مراكمة كما يقول الدكتور الرزاز.

وتاريخ الفن يقول لنا : إنه فى عصور الجمود والتحجر الفنى والفكرى إنما تسيطر على الإبداع النمطية والأساليب الأدائية، وحيث تصبح المهارة والإتقان هى المقياس للتميز، وكان التدريب هو الأسلوب الأمثل لتحقيق ذلك، وحتى عصر النهضة، وحيث كانت قواعد وطرق التنفيذ والموضوعات محددة تماما، وهكذا فى العصور الكلاسيكية كان المستوى العام هو القيمة، بينما فى العصور الحديثة أصبح التفرد هو معيار القيمة. وهذا أدى إلى وجوب التجريب والتجديد والبحث فى المجهول عن أساليب أخرى غير مسبوقة، ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا بذاكرة فنية يؤازرها الفكر والثقافة، فتلاحم الفكر والإبداع يمكن الثقافة البصرية والوعى التشكيلى من ارتياد

آفاق جديدة.

ويحدد الدكتور الرزاز التكوين الثقافى للفنان المعاصر تحت أنماط ثلاث : نمط نقلى.. ونمط عقلى، ونمط كلى، غير أنه قد حدد أن النمط الأول والثانى إنما يتبعان أحادية الرؤيا بمعنى أن الأول : يعتمد على مرجعية يبنى عليها قاعديته فيظل أسيراً للأشكال النهائية للمصنفات التى ينقل عنها، فلا يعدو أن يكون مجرد مقلد «قشرى أو ناسخ». والنمط الثانى لا يزيد كثيرا عن الأول فقط إنه برنامجى معلوماتى يتبع الأطر المدرسية دون أدنى مخاطرة أو أقل مغامرة.. والإبداع لا يتحقق إلا بالمغامرة.. فكما يذكر الدكتور الرزاز إن الفن فعل دهشة بالأساس..

أما النمط الثالث الكلى فنموذجه هو الفنان المعاصر حيث يجمع ما بين النمط الأول والثانى لكن بعد تجريدهما من جمودهما الذى قد يصل فى بعض الأحيان إلى حالة من القداسة. وهكذا تصبح تلك المعطيات من النمط الأول والثانى مادة ضمن المكون الثقافى للفنان بعد هضمهما وتمثلهما. وكل هذا إنما يتم تحت سيطرة إيقاع ما، والذى استخلص من قانون النمو فى الطبيعة وتحول إلى قوانين معمارية للجماليات تلك التى صارت تتحكم بالعمل الفنى. وهذا هو النموذج من الإيقاع الذى أطلق عليه الإيقاع الخارجى، والذى يتم تدريسه فى أكاديميات ومدارس الفنون، وإلى جانب هذا هناك «الإيقاع الداخلى» والذى يستند للوظائف الفسيولوجية للأعضاء الداخلية لجسم الإنسان، كحركات النبض، وضربات القلب.. إلخ.

وتتوقف إمكانية الجمع بين هذين الإيقاعين : الخارجى، والداخلى فى منظومة فنية واحدة على مدى ثقافة الفنان، والتى تمكنه من الجمع بين الخبرة المكتسبة والانعكاسات الفسيولوجية للحظة الإبداع. لذا فالتكوين الثقافى للفنان ضرورة أساسية فى تشكيل وعيه الفنى ورؤيته.

وعن البعد الثقافى فى الحركة الفنية المصرية يطوف بنا الدكتور الرزاز فى رحلة

سريعة بدءاً من عام ١٩٠٨ مع إنشاء مدرسة الفنون الجميلة وحيث بدأت الدراسة على أيدى معلمين طليان وفرنسيين تقليديين بثوا التقاليد الجامدة فى الفن التى تركز على المهنى التقنى مهملة بذلك الجانب الفكرى والثقافى للنشاط الإبداعى، مما جعل طبقا لذلك أن الاتقان هو الهدف المرجو فى تعليم الفن، لكن كان هناك رواد للتنوير قادوا حركة تنظيرية لسد الفجوات فى التعريف فكريا بالإبداع.

ويصل بنا البحث إلى الوضع الراهن وحيث تمر الحركة الفنية التشكيلية بتيار من الوعى الجديد مناديا بحتمية إعمال الفكر فى بناء العقل المصرى، والتمرد على نمطية الأكاديمية خروجا إلى آفاق جديدة.

وإن إفراغ المشروع الحضارى المصرى من الدور المحورى للفن التشكيلى وتهميشه على هذه الكيفية إنما يحدث بهذا المشروع خللا جسيما يؤكد على انفصام العقل العربى كله متنكرا لتراثه وتاريخه، ومن ثم عانت الحركة الفنية تفتتا وتصدعا أدى إلى التحزب. وانقسمت الحركة إلى جماعات وفرق كل منهم يقف ضد الآخر مدافعاً بل ومقاتلا على اعتبار أنه هو الأصيل الوحيد. فحلت محل التضافر الإبداعى تيارات ومقولات جوفاء تبريرية وتأويلية.

ولقد تبلور الوضع الراهن فى الحركة الفنية فى مصر إلى تيارين ظاهرين تماما يبذل كل منهم كل الجهد للاستئثار بالصدارة.. وهذان التياران هما التيار الطليعى التقدمى.. والتيار المحافظ..

ويؤكد الدكتور الرزاز أن أصحاب التيار الأول يؤمنون بوجود لغة جديدة عصرية للفن التشكيلى.. لغة ذات مفردات مغايرة والتى يجب أن نعيها لكى نعرف كيف نتحدث بلغة العصر.. وهى لغة قد تضمن أشكالا وبنيات ومداخل جديدة ليست ضمن القاموس البصرى الدارج والمتعارف عليه.

أما أصحاب التيار الثانى المحافظ فيؤكد البحث أن حدود لغتهم بأبجدياتها قد

توقفت عند نهاية القرن التاسع عشر، وينتهى حلمهم عند المرحلة الأكاديمية التى هيمنت على تدريس الفن فى مدرسة الفنون الجميلة منذ نشأتها عام ١٩٠٨ وأن الخروج عن هذا يعد بمثابة زندقة فنية، مما جعل من مقولات هامة كالأصالة.. والقيمة.. والبيئة.. والتراث.. قد استخدمت بصورة مفتعلة مما زحزحها عن مكانها الصحيح، وأفرغها من حقيقة مضمونها بعد أن التصقت بتلك الفنون ذات الطابع السياحى والتسويقى.

إن الفن التشكيلى المصرى المعاصر يعانى بوضوح من ذلك التشوش والاضطراب وفقد شباب الفنانين القدوة.

ويقدم الدكتور رمزى مصطفى بحثين فى هذا الملتقى. أولهما عن العلاقة مع الغرب والعودة إلى التراث.. فالتراث ضرورة والعولمة حتمية..

فمصر منذ الأزل وهى تعيش بحدود مفتوحة على جيرانها بل وعلى العالم كله مما أعطى لها دوراً هاماً ومؤثرا فى تشيكل حضارة هذه البلاد منذ البداية، فتراث مصر الحضارى مصدر خصب للمعرفة والعلوم والفنون والثقافة، ولا يزال إلى يومنا هذا.

وكانت هذه الأرض الطيبة مطمعاً للعديد من الدول الغربية والتى شنت عليها حملات استعمارية شرسة. وإن كانت هذه الدول بحملاتها هذه لم تستطع أن تغير من هوية هذا البلد العظيم، ومصر لم تنقطع عن استصدار كل ما هو جديد ومثير ومعرفى من الدول الأخرى وترجمته وبحثه والوقوف على أصوله والاستفادة منه، لكن كان يتم هذا فى حدود محليتها وعقائدها وتراثها، وجاء هذا من حيث مبدأ تبادل الخبرات والمعرفة إيمانا دفيناً بالعولمة دون فقدان الهوية.

ولعبت فترات الاستعمار دوراً هاماً فى ازدهار الفنون الشعبية بمختلف فروعها بين جموع الشعب والتى شكلت صور الإبداع شكلا هاما من أشكال المقاومة لهذا الاحتلال ساخرة منه ومن الموالين له، مستوحية فى ذلك صوراً من تاريخه الطويل

الزاخر بالقيم والبطولات، وكان للجانب التشكيلي للفنون الشعبية بألوانه وأشكاله ومجسداته دوراً بارزاً في هذا بل وسباقا على غيره من الفنون، فالفنون الشعبية تراث مستمر يعيش وينمو على مر الزمن، وفي كل الظروف وحتى في الفترات الاستعمارية المتعددة التي مرت على مصر، وحتى في فترة الحكم العثماني وعلى الرغم من أنها حاولت طمث معالم الخصوصية المصرية، وإفراغ مصر من مبدعيها وحرفييها إلا أن الفن الشعبي قد تصدى لهذه البربرية الفكرية بكل صورها.

وجاء محمد علي بأسرته وانفصلت مصر عن الدولة العثمانية، وبدأ الانفتاح على أوروبا الذي تأكد في عهد إسماعيل حيث تم افتتاح قناة السويس ودار الأوبرا وإنشاء السكة الحديد، وفي هذه الفترة وفد إلى مصر الكثير من الفنانين التشكيليين الأجانب الفرنسيين والإنجليز واستوطنوها وأقاموا بها وعاشوا بين ربوعها ومارسوا فنونهم ناقلين بذلك الفكر التشكيلي الأوروبي إلينا، وجاء هذا عن طريق المراسم الخاصة التي أقاموها والتدريس بها لعلية القوم والقادرين على سداد الرسوم.

ثم تأتي مدرسة الفنون الزخرفية، ومدرسة الفنون الجميلة، وتم إرسال البعثات الدراسية في مجال الفنون إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا ثم الولايات المتحدة الأمريكية، مما كان له الأثر الكبير في تعدد الرؤى والإبداعات التشكيلية في مصر، وكان هناك من فناني جيل الرعيل الأول من رفض الوقوع في شرك محاكاة الفنون الأوروبية ، فقط استخدموا التقنية في إبداع أعمال استمد طابعها شكلاً ولوناً وموضوعاً من التراث المصري لاسيما جذوره الشعبية.

ويؤكد الدكتور رمزي مصطفى على أننا الآن ومع التحامنا هذا بالغرب نكاد نكون في موقف ثقافي وحضاري وتعليمي معادل لبعض دوله بل وربما متفوق على بعضها مما يدفعنا إلى الأخذ بالمعايير الفكرية العالمية والتي تشكل الإبداع التشكيلي في العالم.

فالفكر التشكيلى الإنسانى لم يعد حكراً على فنانين ببقعة معينة فى الكرة الأرضية، فالعولمة حتمية للمشاركة الكونية.

وفى البحث الثانى للدكتور رمزى مصطفى عن الثقافة السياسية والاجتماعية وانعكاساتها على إنتاج الفنان المصرى يؤكد أن الفن سياسة، وفن بلا سياسة، فن بلا حياة، وقد ربط هذا بالإنسان منذ أن بدأ يرسم على جدران الكهوف وحتى يومنا هذا على اعتبار أن الفن التشكيلى بأنواعه وأشكاله المتعددة هو الصورة المرئية الباقية والمتوارثة والدالة على سلوك الإنسان أثناء رحلته فى الحياة بصورها السياسية المتعددة، فالسياسة هى فن الحياة، هى التنسيق الآدمى فى استخدام قوته وعقله وأحاسيسه الوجدانية فى بقائه على الشكل الذى يرغب أن يعيشه وعلى هذا فالفن التشكيلى إنما هو تعبير تطبيقى محسوس للحياة الاجتماعية بكل صورها، وهكذا فإن فنون الإنسان هى الصورة التطبيقية السياسية لحياة الإنسان على مر العصور.

والدكتور رمزى مصطفى يرى أن الإنسان البدائى عندما رسم على جدران الكهوف كان يفكر سياسيا فى كيفية التعامل مع الوجود من حوله والوصول إلى صيغة تضمن له التفوق على ما يكتنف هذا الوجود من غموض، فصيده للحيوان إنما هو تحقيق مادى لسياسة تخطيطية تحقق التحليق بين عالمه الخاص والوجود من حوله، وإذا ما انتقلنا إلى الفنان المصرى القديم نجد أنه فى رسومه وفنونه عامة إنما يؤكد نفس المفهوم، وإن اختلفت فى فنونه الأشكال إلا أن الدوافع السياسية واحدة فتلك الترميمات الفكرية والوجدانية غاص بها الفنان المصرى فى أعماق الحياة الاجتماعية والعقيدة.. والبعث بعد الممات والنظام.. والحاكم بانتصاراته.. والإله الأعظم صاحب القوة ومانح الحياة.. وحتى طقوس العبادة باعتبارها نسق اجتماعى يؤكد سياسة الأمة وسلوك أفرادها.

وهكذا نرى أن الفن المصرى القديم فى عصور نموه وازدهاره وحتى فى تدهوره إنما نجده متسق تماما مع سياسة الأمة، ولم يبعد فى خطه السياسى الأساسى المشكل لحياة المصريين فى أية حقبة من الزمن.

وحتى الفن القبطى عندما جسد الرؤية الدينية للعقيدة المسيحية فإنه فى نفس الوقت إنما كان يقوم بدور سياسى هام.. فصورة وتمثال السيد المسيح والسيدة مريم العذراء كانت لها مكانة سامية فى مجال الإبداع، وكذلك صور الأتباع ورجال الدين والحكام الحامين للديانة المسيحية، وهذا بالضرورة تأكيد للدور السياسى عندما ساهم الفن فى نشر الدعوة، مما عمل على حمايتها وانتشارها ونموها وتواجدها فى كل مكان.

وكان الدين الإسلامى حيث أصبح الفن التشكيلى فنا جماعيا مؤكداً أيضا الدعوة السياسية. لقد كان محققاً لسياسة الدولة فى نشر الدعوة، فجاء الفن الإسلامى لا يمجد فرداً لكنه مجرد فى أشكال هندسية ورسوم للحيوانات والطيور والزهور والأشكال النباتية، ثم الحروف الهجائية فى إبداعات من آيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة.. وغيرها من العظات السامية، وهكذا جاء الفن الإسلامى تأكيداً لسياسة الدولة.

ثم توالت على مصر عصور كثيرة. أسوؤها العصر العثمانى وأعقبه مراحل من الاحتلال صعد فيها الفن وهبط إلى أن جاءت ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ مؤكدة مرة أخرى ارتباط الفن التشيكلى بالسياسة فى مصر فى عصرها الحديث.

ويقدم الدكتور صلاح قنصوه بحثه عن سيولة العولمة واستسلام ما بعد الحداثة فى الفنون التشكيلية فى عشر نقاط تبعها بتعريفات موجزة لأمثلة من تيارات ما بعد الحداثة التشكيلية.

فالعالم أصبح يعيش فى قرية عالمية لكنه لا يملك مقومات ولا قيم القرية بعد أن

أقامت قوانينه وقيمه الجديدة أسواراً عالية تفصل بين عوالم هذه القرية.

فبعد الحرب العالمية الثانية يقدم لنا المجتمع العالمى صورا وأحداثا ووقائع محيرة ومثيرة عصفت بكل ما كان مستقراً قبل هذا الحدث المؤلم فى تاريخ الإنسانية. فجاءت اللحظة هذه بعد الحرب ليس لها نسق أو نظرية شاملة، إنها لحظة إخفاق قد تساوت فيها كل الأشياء، وقبل الحرب العالمية الثانية وفى زمن الحداثة كانت المحاولات مستمرة لوضع معايير مهنية جديدة وفقا لكل مذهب أو نزعة حداثة.

وعلى هذا فإننا نجد أن فن ما بعد الحداثة قد فقد قدرته المتمردة حيث أصبح خرق المألوف هو المحتفى به، فلقد انتهى الفن الحداثى.

وحتى قبل الحرب العالمية الثانية كان الأمل يحدو فنانى الحداثة فى نجاحهم فى تحقيق تمردهم، وهكذا كانت الحداثة دعوة إيجابية فى نقدها ونفيها للاهتمام المزدوج بثبات النظام وأزلية وظيفة الفن. فالفن فاعلية تحويل وتشكيل، وليس تقنية وتسجيل غير أن الوضع العالمى اليوم لا يحدد الأمور لكى يمكن اتخاذ مواقف محددة حيالها، فما يطرحه من مصطلح جديد بما يسميه بالعولمة إنما هو حالة من السيولة والميوعة والفوضى وعدم الوضوح، وذلك لغياب أية معايير. فما تحدثه الثورة التكنترونية من توتر وعدم توافق بين الإنسان الداخلى والإنسان الخارجى أدى إلى تفكك وانقسام الذات مما جعل الإنسان المعاصر فى شوق وحنين إلى خصوصيته وكانت نتيجة ذلك هى تلك الحالة من الفوضى بين الشمولية المتكتلة والتفتت وهذا ما طرحته العولمة من غياب للبعد الوطنى والقومى كفاعل مؤثر فى قيمة الانتماء، فانعدم اليقين. وفنون ما بعد الحداثة تعكس تلك الحالة من زوال اليقين فأصبح الفن سلعة.. والسلعة فناً فسقطت المعنى والدلالة، فالدال لا يطابق المدلول .

وأصبح فن ما بعد الحداثة لا يقدم رسالة بل هو يصور مدركاً حياً دونما إعطائه أية أهمية، فأصبح مجرد ممارسات مؤقتة لا تبغى الخلود .

وهكذا ظهرت رؤية فنية كثيرة فى فن ما بعد الحداثة لها فى العالم نقاد وفنانون يروجون لها تحت مسميات عديدة .

ويقدم الدكتور مصطفى يحى بحثين.. أولهما عن الإطار الثقافى للفنان التشكيلى المعاصر بدأ بتعريفه للفنان بأنه الإنسان المعبر عن جماعة معينة فى إطار ثقافة عصره وذلك منذ البداية، أى منذ أن بدأ الإنسان البدائى خربشته لجدران كهفه، وحتى فى تماثيله التى حملت سمات ثقافة العصر الحجرى فى مجتمع الصيد والقنص ثم مارا بدور الفنان والطابع الفنى للمجتمع الزراعى والذى بالضرورة قد أثرت فيه بشكل كبير حالة الاستقرار، ونشأة الدولة بمفهومها الاجتماعى والسياسى والاقتصادى. والذى أدى إلى حالة استقرار حضارى كما نرى فى الحضارة الفرعونية فى مصر أو حضارة ما بين النهرين فى العراق .

ثم انتقل البحث إلى الفينيقيين والدور الذى لعبوه بأسطولهم بالبحر المتوسط من نقل لحضارة مصر والشام وما بين النهرين إلى بلاد الإغريق.. ثم يذكر البحث أن الحضارة الرومانية - فيما بعد - قد تخلصت من الجمود الذى أصاب الحضارة اليونانية وازدهرت بها ثقافة المنشآت المعمارية مؤكدة الرؤية الهندسية المادية .

وينتقل البحث مباشرة إلى العصر الإسلامى بما يحمله من قيم حضارية هى ترجمة لإيمان راسخ جسدته كل أنواع الفنون محققة التوازن بين ما هو وجدانى روحى دينى وبين متطلبات العصر المادية .

ثم يمر البحث بعصر النهضة وكيف أن الفن فيه أيضاً كان ملتصقا بالدين المسيحى، ومنذ نهاية القرن التاسع عشر يشير البحث إلى الثورات الفكرية والعلمية التى أكدت ومهدت لظهور الفن الحديث منذ بداية القرن العشرين، وقدم البحث تلك المدارس وأشهر فنانيها وجماعاتها الفنية كما عرج على الفن المصرى المعاصر .

وفى البحث الثانى يقدم الدكتور مصطفى يحيى أثر الثقافة فى العمل الفنى

خاصة فى مجال التشكيل، بدأه بتعريفه بالعمل الفنى بأنه رسالة من الإنسان الفرد إلى الآخر.. أو من «أنا» الفنان المبدع، إلى «نحن» الجماعة وذلك فى قالب إبداعى مؤطراً بالتحضر الثقافى ثم تحدث عن اختلاف واقعية الفنان للإبداع من عصر إلى عصر وفقا للمناخ الثقافى لكل عصر ولكل مجتمع مستشهدا على ذلك بفنون العصر البدائى مارا بالحضارات التالية وحتى القرن العشرين وما أثرت اكتشافاته العلمية- والتى صاحب بعضها الحربين العالميتين الأولى والثانية - على الفن والثقافة- ومؤكدا لدور الثقافة فى القرب من تفهم الفن والاستمتاع به لا سيما الفنون المعاصرة .

فالقيم الثقافية التى يحملها العمل الفنى هى الرسالة إلى المتذوق الواعى والقادر على الاستمتاع بهذا العمل فيشترك مع الفنان المبدع فى إمكانية التفاعل مع العمل الفنى وجدانياً فى حالة تجمع بين الشعور واللاشعور فى آن واحد .

والفنان المثقف هو الذى تحمل أعماله بذور الثورة لتغير الواقع نحو الأفضل.. وهذا ما نلحظه فى أعمال كبار الفنانين المؤثرين فى تاريخ الفن عامة .

ويطرح الدكتور حسن حنفى فى بحثه تساؤلا عن : الفنون البصرية أم الفنون السمعية وأيهما أقرب إلى الذوق العربى؟ ويبدأ البحث الذى جاء فى سبع نقاط بتعريف للفن على أنه ليس مجرد ممارسة أو تقليداً أو إبداعاً، بل هو قائم على تصور للعالم ينبثق بدوره من مخزون ثقافى تراثى أو معاصر فى شعور الفنان، عن وعى أو لا وعى.. فالفن فى منطلقه فكر، والفكر فى تحققه فن.. ولقد أكد ذلك كثير من الفلاسفة غربيين كانوا أم شرقيين.

أما الثقافة فهى رصيد العمل الفنى تعبر عنها الحقيقة النظرية أو الذوق الفنى.. والحقيقة هذه لها صورتان.. وجدانية وعقلية وهناك محاولات فلسفية كثيرة للجمع بين هاتين الصورتين فى شكل واحد، وكما يتم التمييز فى المذاهب الفلسفية بين عقلية

وحسية، كذلك يتم تصنيف الفنون بين بصرية وسمعية، حيث أفرد الدكتور حسن حنفى فنا لكل حاسة من الحواس الخمس وأهمها التشكيلية من الفنون البصرية.. والموسيقى والشعر من الفنون السمعية.. وقد انتهى بعض الفلاسفة إلى تغليب الفنون السمعية فى قربها من القلب عنها من الفنون البصرية.. وحتى إنه تبعاً لذلك قد تم تصنيف الوجدان القومى للشعوب.. فشعوب وجدانها أقرب إلى الفنون البصرية متمثلة فى النحت والتصوير كاليونان والرومان، وفنون عصر النهضة والفن القوطى والفنون الفرنسية.. وشعوب أخرى وجدانها أقرب إلى الفنون السمعية كالألمان فى الموسيقى، والإنجليز فى الشعر، والإيطاليين فى الأوبرا .

وحتى هذا التصنيف قد تجاوز الشعوب بتقسيماتها هذه إلى تقسيم العالم إلى شرق فنان وغرب عالم، أما الحضارات المتوسطة بين الشرق والغرب كالحضارة العربية فى منطقة الشرق الأوسط وبين الشمال والجنوب فى حوض البحر المتوسط، فنجد أنها قد أخذت فى الجمع بين الشرق الفنان والغرب العالم.

غير أننا لا يمكن أن نسلم كلية بهذا التقسيم التعسفى للشعوب والبقاع والحضارات، حيث إن الفنون البصرية والسمعية إنما هى متواجدة فى كل شعوب الدنيا وفى كل البقاع لكن الحكم هنا على السمة الغالبة .

ويعود الدكتور حسن حنفى لطرح السؤال عن : ما الذى يجعل الفنون السمعية أقرب إلى القلب وأكبر قدرة على التأثير فى المتلقى من الفنون البصرية؟ ويعقبه بسؤال آخر عن : ما هى حدود الفن التشكيلى باعتباره فنا بصريا؟ ويعتمد فى الإجابة على هذه التساؤلات على رأى بعض الفلاسفة التى تعرف الفن التشكيلى بأنه يتعامل مع «الخارج» وليس مع «الداخل».. أى مع «المكان» وليس مع «الزمان».. حيث إنه ثبات للحركة على الرغم من محاولة إدخال تلك الحركة للعمل الفنى التشكيلى.. كما أن الفن التشكيلى أيضاً عمل فردى مبدعاً ومتذوقاً .

لذلك فإن الدكتور حسن حنفى يرى أن الفنون السمعية تتسم بإمكانيات أكبر للتعبير والتأثير فهى موجودة فى الداخل فى الزمان، والزمان نسيج الشعور الأقرب إلى الوجدان، كما أن للفنون السمعية قدرة على احتواء الفنون البصرية، وليس أدل على ذلك من أعمال الشعراء والأدباء المكفوفين الذين استطاعوا تحويل الواقع إلى صور ذهنية فنية تجمع بين الزمان والمكان، بين الداخل والخارج .

وعن أزمة الإبداع وأوهام الحداثة يقدم الفنان ثروت البحر بحثه الذى بدأه بالتنويه إلى أننا نواجه أزمة إبداع على المستوى الفنى والمستوى العام.. لكنه قد بين أنه لابد من تشخيص الأزمة ولا نقف عندها باكين، فلابد من طرح المخارج من تلك الأزمة .

فأزمة الإبداع هى فى حقيقتها أزمة مبدعين. فالمشكلة إذن كيف للمبدع أن يفكر فى أزمة الابداع وفى نفس الوقت يمارس الإبداع. فالفنان منوط به التعبير عن الأزمة عن طريق تأثيرها عليه، وعلى هذا فالخروج من الأزمة هو خروج المجتمع كله.. ولكن كيف؟

ويرجع الفنان ثروت البحر هذه الأزمة إلى ضرب مشروع الحداثة المصرى العربى فى ٥ يونيو ٦٧ فما حدث ليس بنكسة أو هزيمة عسكرية فقط بقدر هذا المردود السلبى على الفن والفكر والإبداع.. وبدأ مشروع إعادة البناء لكن مشروع بناء الجيش يختلف عن مشروع إعادة بناء الحلم، ومشروع الحداثة المصرى العربى بعد أن هاجر الكثيرون إلى الخارج، وهاجر الكثيرون إلى الداخل فى رحلة انطوائية واستبدل الحلم بالتطلعات وطموح التحديث القومى الذى رفعته الثورة إلى التطلع الفردى للثروة، ودفن مشروع الحداثة فى تابوت ملفوف فى ألفاظ عويصة وسفسطائيات لا جدوى منها. فالحداثة قيمة وضمير للنمو تنقل المجتمع وجدانيا من طور إلى طور لذا فإنه على مؤسسات الدولة الثقافية والإعلامية العبء الأكبر فى

تشكيل القاعدة الأساسية لهذا الوجدان.

وعن القابلية للتحول الشكلى كخاصية فى التكوين الثقافى للفنان المصرى عبر التاريخ يرى الدكتور محسن عطية أن الفن يتأثر بأخلاقيات عصره، كما أن للمستوى الثقافى والذوق العام دور كبير فى تشكيل الرؤية الفنية، وهكذا كان الفن دائما على صلة وثيقة بعصره حيث يقدم قراءة متعمقة فى بنية هذا العصر ثقافيا ومعرفيا بل وأخلاقيا .

والبحث قائم على علاقة الفن والفنان بالثقافة عبر عصور مختلفة .

فعن الفن والثقافة البدائية يؤكد الدكتور محسن عطية أن ثقافة الإنسان البدائى كانت قد اكتملت حين شكل الطقوس على هيئة احتفاليات، كان لكل فرد فى هذا الجمع البدائى دوراً فيها. فعندما رسم الإنسان البدائى الحيوانات التى يريد صيدها على جدران الكهوف إنما كان يحاول السيطرة الكاملة على هذه الحيوانات .

بأسلوب سحرى غامض، وفى هذه الحالة فإن حياة هذا الإنسان لم تكن تقيم حواجز بين مكونات هذه الحياة من إنسان وحيوان وغيره من الكائنات فكل عنصر مرتبط ارتباطاً وثيقا بالآخر. وهكذا كان السحر والفن هما المكونان الأساسيان لثقافة الإنسان البدائى. فهو عندما يضع قناعاً فهو فى الحقيقة يحس بأنه قد تخطى عالمه الواقعى إلى عالم الحيوان المراد صيده، وأصبح فى حالة رمزية تجمع بين كونه إنساناً وحالة التقمص السحرية التى تنتقل به إلى كونه حيواناً أو نباتا أو روحا أو جبلا. ومن الغريب أن هذه الحالة من التقمص السحرى ما زال الفن يحتفظ ببقية منها إلى اليوم .

وعن الفن والثقافة الفرعونية يؤكد البحث على دور الأسطورة الهام فى الثقافة الفرعونية، ومدى فاعليتها فى الواقع من شدة الإيمان بها، وعلى هذا فإن الأساطير تصبح مرجعاً لدوام فعل السحر الذى من خلاله يمكن قبول فكرة ازدواجية الجنس،

فالسماء يمكن أن تكون بقرة فى جسم امرأة، وهكذا يصبح الفن المصرى فوق الطبيعة مشاركاً الدين والعقيدة فى إمكانية خلط الدلالات الإنسانية بالدلالات الغير إنسانية، وتحددت معانى الصور على أساس من التقارب بين المسمى والمرسوم، وبذلك أصبحت ظاهرة الجسد تتضمن حقيقتين دينيا وفنيا. حقيقة ظاهرة كجسد.. وحقيقة باطنة كروح.. وهكذا نسجت أسطورة أوزوريس. فالأسطورة إذن كما نرى قد لعبت الدور الأساسى فى الثقافة الفرعونية، حيث تصور هذه الأساطير كيف فهم الإنسان المصرى العالم من حوله، ظاهره وباطنه ..

كذلك النيل بفيضانه المنتظم كل عام يغمر الأرض بالخير. قد جعل من مصر أول بانية لحضارة عرفها الإنسان.

فهذا التقويم، والظواهر المحيطة بالحياة الزراعية بانتظامها قد ثبتت فى نفوس المصريين إيمانا عميقا بالبعث والخلود. وكذلك فإن النيل أيضاً قد لعب دوراً هاما فى تشكيل ثقافة مصر فى العصر الفرعونى.. هذه الثقافة التى سمت بالفن عن الخضوع للمنظور البشرى الواقعى إلى منظور نفسى وروحى أبعد، حكمته العقيدة وصاغته فى أسطورة.. فالعالم الآخر فى الثقافة الفرعونية هو أساس الحياة .

وعن الفن والثقافة فى مصر فى العصر الإسلامى يؤكد الدكتور محسن عطية أن الثقافة الإسلامية فى مصر قد أكسبت الشىء الجميل إيحاء أخلاقياً مستوحى من روح نصوص القرآن الكريم، والذى – مع الأحاديث النبوية– قد شكل الخلفية الأساسية لثقافة الفنان المسلم فى مصر .

وفى القرن الثامن الميلادى شيع أن التشكيل والرسم كانت فنون محرمة بحجة أن الصورة أو التمثال الذى تمثل شيئاً واقعيا ربما يتحول بسهولة إلى شىء مقدس تشبها بديانات أخرى، مع أن النص القرآنى لم يتخذ موقفاً حاسماً فى هذه القضية مثلما فعل فى قضايا أخرى كثيرة كأحكام الزواج أو الميراث، ومع ذلك فإننا نجد أن

هناك قلة يفسرون بعض النصوص القرآنية على أنها تحريم واضح للتصوير، وعموما فقد رفض العالم الإسلامى بمذاهبه والمؤمنون التقاة فى بداية الدعوة تصوير الموضوعات الحية ابتعادا عن التعقيدات والبلبلة التى يمكن أن تذكر بالديانات الآخرى .

إن ثقافة الشكل والذوق التى سادت الفنون الإسلامية فى بدايتها إنما نشأت فى أحضان فنون غير إسلامية.. وفى مصر استقرت تماماً ملامح الفن الإسلامى فى زمن قصير، ويرجع ذلك إلى ثراء وغنى الميراث الفنى بها .

رئيس التحرير

د. مصطفى عبد المعطى

الفن وثقافة ما بعد الحداثة

د . أميرة حلمى مطر

يظهر لنا تاريخ الفن أن ما يسود الأعمال الفنية من سمات معينة فى العصور المختلفة يرتبط أشد الارتباط بالإطار المعرفى والثقافى السائد، وبناء على ذلك يمكن للبعض أن يتحدث عن روح العصر وكيف تستجيب الفنون لروح هذا العصر، ويبين أيضا كيف أن بعض الفنون قد يستجيب أكثر من غيرها لهذه الروح. فقد يكون التصوير أو الموسيقى أو الشعر هو الفن الأكثر تعبيرا بحسب الرؤية النقدية لهذه الفنون. من ذلك مثلا اتجاه الفن الإسلامى إلى الزخرفة والتجريد فى عصوره المزدهرة أو سيادة فن الشعر والأدب على باقى الفنون. ومن ذلك أيضاً نهضة فن التصوير والنحت فى عصر النهضة الأوروبية مع سيادة النزعة الإنسانية التى تعد ثورة على فن القرون الوسطى.

أو ما ساد عصر الباروك فى أوروبا وفرنسا وإسبانيا من اتجاه عقلانى ظهر بعد الاكتشافات العلمية الكبيرة مع «جاليليو» و«نيوتن» وفلسفة «ديكارت» التى توجت العقل الإنسانى، وما أحاط بلاط ملوك أوروبا ذوى الحكم المطلق وحاشيتهم من رخاء وثراء صور فيلاسكيز فى لوحة الوصيفات Las Meninas مثلا، وما دار فى قصر فيليب الرابع، وفى بلاط لويس الرابع عشر وملوك البلاد الواطئة فظهر تصوير بوسان ورامبرانت وغيرهم من مصورين وفنانين فى المعمار أمثال أندريه لونوتر Andre le Notre وشارل لوبران – le brun وظهرت الواقعية بكافة أشكالها الساذجة والطبيعية والنقدية والاشتراكية حين انتقلت بؤرة الاهتمام من تصوير وفنون طبقة الحكام إلى تصوير حياة العامة من البشر والمطحونين. كما نرى فى تصوير الفنان الفرنسى جوستاف كوربيه فلم يعد التصوير عنده يقتصر على تصوير المناظر الطبيعية وشخصيات الحكام والملوك، بل أسرف فى تصوير العمال وهم يقطعون الحجارة ويتكدسون فى عربات السكك الحديدية. كذلك عبر فن الأدب والقصة عن حياة ومشكلات الحياة اليومية.

وفى القرن العشرين حين تطورت الصناعة ودخلت الآلة وتقدمت العلوم أحس الإنسان بأنه قد أصبح لعبة فى يد القوى المادية للرأسمالية الصناعية ظهرت ثورة فى الفنون على المذاهب الكلاسيكية والواقعية أردات أن تؤكد أن للفن عالمه، المستقل، وأن للإنسان حرية الإبداع وظهرت فنون الحداثة Modernity مع السوريالية والتعبيرية تؤكد حرية الفرد وقدرته على الإبداع. وظهرت فلسفات الوعى فى فرنسا من وجودية وفنومينولوجيا، وكلها تؤكد الذات ووعيها فى مقابل موضوعية العلم، وصارت نقطة الاهتمام فى أن الوعى هو الذى يكسب الحياة معنى وأكدت هذه النزعة الحداثية أن الفن له عالمه الخاص الذى لا يماثل شيئا فى الواقع والطبيعة. وظهرت مدرسة البيوت فى الأدب الإنجليزى والنقد الجديد تؤكد أن العمل الفنى لا

شأن له بالحياة الخارجية لأنه عالم مستقل. وظهر فن «بيكاسو» و«دالى» فى التصوير و«جياكو ميتى» فى النحت، وأدب «سارتر» ومسرح العبث، ولكن خلال الثلاثين عاما الأخيرة من القرن العشرين طرأت على الحضارة فى أوروبا وأمريكا مستجدات غيرت معالم الحياة فظهر ما يسمى بمجتمعات ما بعد الصناعة أو مجتمعات الكومبيوتر أو مجتمعات الاستهلاك.

كل هذه المسميات تنطوى تحت ما يعرف بمجتمعات ما بعد الحداثة Post - Modernity وأنتجت فى النقد الأدبى وفى الفنون خاصة العمارة والفنون البصرية ما يعرف بفنون ما بعد الحداثة.

حدث ذلك بعد ما تبين أن تقدم التكنولوجيا وصغر الآلات وتسويقها على المستوى الجماهيرى قد أثر تأثيراً هائلاً على نوعية المعرفة. إذ دخل كل شىء لغة الكومبيوتر بحيث أصبح للغة وفلسفتها أهمية طاغية على البديل على المعنى وفلسفة المعنى.

فى إطار هذا الفكر والبعد الحداثى لم يُعد المهم هو الوصول إلى حقيقة أو غاية معينة يسعى إليها الفكر والفن معا، المهم هو الإنجاز والقدرة على التأثير وتحقيق فائدة معينة – وبفضل وسائل الاتصال وبنوك المعلومات انسحب القرار من يد المديرين إلى الآلات، وحلت بنوك المعلومات محل دوائر المعارف، وأصبح الصراع على إنتاج المعرفة أهم من الصراع على الأراضى بحيث ظهر أن الاختلاف الكبير فى القدرة على إنتاج المعرفة هو الذى يوسع الهوة بين دول متقدمة ودول نامية. وساد شعار جديد هو قوة المعرفة أو أن المعرفة قوة، وذهب فيلسوف فرنسى معاصر هو ميشل فوكوه إلى بيان العلاقة بين السلطة والقوة.

لقد تغيرت مفاهيم الحق والخير والجمال السائدة فى الفلسفة السابقة فلم تعد ترتبط بقيم مثالية ولكن حل محل الحق القدرة على الإنجاز Efficiency والخير والجمال حل محلها مقدار السعادة الفردية والحساسية السمعية والبصرية، ولم تعد

المعايير تصدر عن نظام معين أو نسق فكرى أو فلسفة عامة كلية بل إن تحديد هذه المعايير يرجع إلى دائرة المتلقى وبحسب طلبه فأصبحت المعلومة تعطى مجزأة وبالطلب A la carte وبدلا من السؤال القديم، هل هذا الكلام حق؟ أصبح السؤال ما فائدة ذلك ؟

وجاء فى النقد الأدبى الأمريكى منظرون لهذه السمات فذهب الناقد المصرى الأصل إيهاب حسن إلى القول بأن النقد قد انتقل من العناية بالبحث عن المعنى الداخلى الموضوعى فى العمل الأدبى أو الفنى إلى القول بأن المعنى يكتمل عند المتلقين، وبدلا من وجود معنى واحد ظهرت هناك معان مختلفة باختلاف المتلقين على اختلاف مستوياتهم الثقافية والاجتماعية.

لقد كان الفن المقدس هو السائد طول العصور الوسطى ثم حل محله فن الطبقة العليا فى عصر لويس الرابع عشر، ثم جاء فن الطبقة البرجوازية وفن الحداثة بداية القرن العشرين سادته الخبرة الجمالية المستقلة عن الحياة العملية وصار هو فن الطليعة أو Avant Guard وكان للذات الفردية وحريتها فى الإبداع مكان الصدارة. ولكن على مدى الثلاثين عاما الماضية تغيرت الثقافة والفنون تغيرا هائلا فلم يعد للموهبة الفردية وللذات الإنسانية هذه الصدارة، وجاءت فلسفة ما بعد الحداثة واتجاهاتها فى النقد الأدبى وفنون العمارة وسائر الفنون البصرية والسمعية تلغى التغيرات المستمدة من النظرة الكلية الشمولية فأصبحت السمة الغالبة على كل شىء هى تفتيت الكيانات إذ لا يمكن فى هذه النظرة أن توجد صيغة شاملة لكل شئ. بل إن سقوط الهوية والذات المحورية أدى إلى النظرة التفتيتية إلى كل شىء. بل إن التواصل الزمانى انقطع وليس ثمة سياق زمانى أو استمرارية للماضى والحاضر والمستقبل. أصبح الزمان جزءا من الحاضر. وهذا ما انعكس فى تركيبات «جون كاج» Cage الموسيقية(*) أو مسرحيات «صامويل بيكيت» إن كل تفتيت يلزم مونتاج

وتقطيع وإعادة تركيب. ومن هنا فقد ألغى الفيلسوف الألمانى «أدورنو» وجود وحدة عضوية فى الفن ودارت بينه وبين «لوكاتش» الماركسى الهيجلى حوارات مشهورة حول هذا الموضوع ففى حين يذهب «لوكاتش» إلى القول بأن للعمل الفنى وحدة عضوية وارتباط بالواقع يرفض «أدورنو» وجود فن واقعى فى زماننا هذا.

وكان «لفالتر بنيامين» إسهامه الكبير فى التنبؤ بأثر التكنولوچيا المعاصرة على الفن، وله فى ذلك بحثه الهام عن الفن فى عصر الاستنساخ الصناعى، بين فيه كيف أفقدت التكنولوچيا فردية الأعمال الفنية ومالها من عبق Aura كان يحيط بها وساعدت التكنولوچيا على توسيع دائرة المتلقين حين سادت الفنون الجماهيرية مثل السينما والتليفزيون والتصوير، وأصبح للفن صفة جماهيرية أدت إلى الهجوم على الفن الرفيع أو فن المؤسسة لصالح الفن الشعبى والجماهيرى.

وكان من أهم سمات فن عصر ما بعد الحداثة أن زاد الاهتمام بفنون المشاهدة والفنون البصرية ففى مجال العمارة تغيرت الطرز القديمة، وظهر كتاب عمارة ما بعد الحداثة «لجينلز» سنة ١٩٧٧ فصارت العمارة تخاطب مستوى السكان والمستخدمين العاديين. وأصدر إيهاب حسن الناقد الأدبى كتابه تمزيق أورفيوس عام ١٩٧١ ذهب فيه إلى تدمير المعنى المركزى الأصلى وموت المؤلف وتعدد المعنى عند المتلقين. وأطلقت ثقافة ما بعد الحداثة طاقات السخرية والتهكم فأصبحت الكتابة : كتابة عن الكتابة وصورة للصور والنص وعلاقته بغيره من النصوص. سلسلة من الانعكاسات فاحتلت صور البوب وملصقاته ومستنسخاته الجماهيرية محل الصور الكلاسيكية القديمة وأنزلتها من مكانتها العالية التاريخ إلى الواقع فشوهت «فان جوخ وفيلاسكيز» واستبدلتها بصور زجاجات الكوكاكولا ومارلين مونرو وألغى فن ما بعد الحداثه هالة التفرد فى الأعمال الفنية واستبدلت بها التكرار اللانهائى فى الاستنساخ.

والخلاصة أن استطيقا وجماليات ما بعد الحداثة ليست سوى انعكاس لمجتمع ما بعد الحداثة فى صورة السلعية المستنسخة المصنوعة حسب احتياجات المستهلك وطلباته فى المرحلة الأخيرة من الرأسمالية العالمية وشركاتها المتعددة الجنسيات وعلى أى الحالات فإن أهم المقولات التى يدور حولها فكر ما بعد الحداثة يتلخص فى رفض الذات المركزية التى هى صانعة المعنى، ورفض التصورات المطلقة والسرد التاريخى ورفض إضفاء الوحدة على التعدد اللامحدود من المعانى، ورفض التعارض بين الفن الراقى فن النخبة وبين الصور الأصلية والثقافة الجماهيرية المستنسخة إليكترونيا –.

ولعل كل هذا هو ناتج انفجار المدن الكبرى والشركات المتعددة الجنسية، وعدم القدرة على التحكم فى المجتمع والاقتصاد، ونهاية للمركزية الأوروبية على المستوى الاقتصادى والأيديولوجى.

وربما يكون السبب هو الهزة التى أحدثتها الحرب العالمية الثانية، ورفض المعنى باعتباره وهما، ورفض فن الصفوة فن المتحف والأكاديمية الذى لم يعد يثير الصدمة فى الحساسية الفنية؛ لأنه فن الطبقة البرجوازية – وقد انتقلت الحركة الفكرية لما بعد الحداثة من الولايات المتحدة إلى فرنسا مع أشهر مفكرى هذه الحركة وهو جان فرانسوا ليوتارد gean Francois Leotard - The post Modern Condition ترجمة إنجليزية ١٩٨٤. وهكذا أصبح الفن أكثر براجماتية وشعبية وأقل فلسفة حين استبدل بالسؤال هل هذا حق وجميل؟ إلى السؤال ما فائدة ذلك ؟

والسؤال الآن هل هذا فن وفلسفة تناسبنا أم هى تهديد لهويتنا؟ وهل نقل التكنولوجيا يفرض نقل ما ارتبط بها من فكر وفن وفلسفة ؟

مراجع البحث

(١) باللغة العربية :-

– د. أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال دار المعارف ١٩٨٩.

– د. أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها دار قباء، عبده غريب ١٩٩٨.

– د. جابر عصفور : آفاق العصر الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة ١٩٩٧.

– مادان ساروب : مقال ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة ترجمة د. حسن طلب، مجلة إبداع يناير ١٩٩٧.

– إدوارد لوس سميث : الحركات الفنية ترجمة أشرف عفيفى تقديم د. مصطفى الرزاز

(٢) مراجع أجنبية :

- Madan Sarup : An Introductory Guide to Post Structuralism and post Modernism Harvester, New York 1988.

- Stuart sim, Beyond Aesihetics Harvester New York 1992.

أزمة الإبداع وأوهام الحداثة

ثروت البحر

لا شك فى أننا نواجه أزمة إبداع .. ليس ذلك على المستوى الفنى فقط بل على المستوى العام. لكننا، قبل أن نضيف إلى أزمة الإبداع مزيداً من الأوجاع، يجب أن نقر بـأن أية أزمة لها بـداية، ولها جـذور، ولها أعراض ولها مخرج ..

وأعتقد أن أزمة الإبداع لم تتـعرض للتحليل لأنها أزمة المبدعين .. فـمن الصعب على المأزوم أن يفكر فى الأزمة، وفى نفس الـوقت أن يبدع، أو يمارس العمل الفنى. فالفنان غالباً مـا يترجم الأزمة، أو يعبر عن تأثيرها عليه، أكثـر مما يسعى إلى تحليلها، لأن ذلك - لو كـان فى حدود فـهمـه - فلن يكون فى مقدوره إلا التعـذب بذلك الفهم، حيث إن الحل، أو الخروج من الأزمة، هو خـروج المجتمع كله وليس

الفنان وحده - فالخروج هنا هو نمو عام .. وكما أنها أزمة عامة - فهى انفراجـــة عامة، ولكن كيف يتأتى ذلك ؟! - دعونا نعود ثلاثين عاما إلى الماضى فى ١٩٦٧ حين ضرب مشروع الحـــداثة المصرى العربى ضربة قاتلة فى ٥ يونيو ١٩٦٧.

لقد اعتبرنا ذلك هزيمة، أو نكسة عسكرية فقط، لكن مردود ذلك أحاط بالفن والفكر. وبمشروع الحداثة المصرى بعامة الذى كان يجد صدى له فى جميع أنحاء العالم العربى، وإفريقيا؛ والعالم الثالث، ككل. ونستطيع أن نذكر قائمة طويلة من الكتاب والفنانين الذين أصابهم ما أصاب جنودنا فى سيناء سواء بسواء .. لكن إعادة بناء الجيش يختلف كثيرا عن إعادة بناء الحلم .. أو إعادة بناء مشروع الحداثة المصرى أو العربى. هذا إضافة إلى أن عالم الستينيات، يختلف عن عالم السبعينيات، ويختلف كلية عن العالم الحالى. كما لو كان عالما لا علاقة له بعالم الأمس ... وخلال هذه الفترة الزمنية – الطويلة ما بين انهيار مشروع الحداثة المصرى العربى، وبين تغير العالم الخارجى تغيرا كليا – كانت كل همومنا فى الداخل اقتصادية بالدرجة الأولى، وبينما تُرك الحبل على الغارب للهجرة النوعية – دون ضابط وكان أن هاجر العديد إلى الخارج، وهاجر العديد إلى الداخل فى رحلة انطوائية مصاحبة لانطواء الحلم العام. وظهرت الساحة تكاد تكون شاغرة من الحلم أولا، ومن رموز هذا الحلم ثانياً .. واستبدل بالطموح التطلعات، واستبدل حلم وطموح التحديث – الذى رفعته الثورة – إلى التطلع الفردى إلى الثروة ..

وهكذا فوجئ المثقف والفنان بتهميش دوره على المستوى الشخصى والوطنى، وبما أن عالم الأمس غير عالم اليوم تماما، فإن رجال الأمس لم يعودوا قادرين على

المشاركة فى صنع حلم للمستقبل، ولم يعودوا قادرين على تمثيل مشروع الحداثة. ولا بد لنا من الحديث عن الحداثة بعيدا عن تحنيط هذا الموضوع فى ألفاظ عويصة أو تشريح معملى ميت. وأذكر هنا قول ألكسيس كاريل فى مقدمة كتابه الرائع - الإنسان ذلك المجهول - قال - إننا لا يمكن أن نفهم الكائن الحى من خلال تشريحنا لجسد ميت) فما هى الحداثة ؟

هى روح النمو وقيمته ومعناه. إنها ليست ظاهرة كلامية أو موضوعا للمؤتمرات. إنها روح النمو، وروح التقدم، وهى الفعل والتغير إلى تعميق الوعى. فكان ابن رشد حداثة فى زمنه، وكان سيد درويش كذلك .. بل إننا نقرب الموضوع إلى الذهن ونقول: كان كمال الطويل، وصلاح عبد الصبور، ومحمد الموجى، وبليغ حمدى، وصلاح جاهين، وعبد الحليم حافظ يشكلون خلية حداثية فى الغناء المصرى والعربى - فى الخمسينيات والستينيات .

. بغض النظر عن القياسات الفلسفية للحداثة؛ فقد كانوا جميعا، يشكلون قيمة نمو وجدانى وفنى يصاحب مشروع الحداثة العربى والمصرى؛ فقد كانت انطلاقتهم من خلال واقعهم الراهن حينذاك، ولم يقطعوا جذورهم بالتراث لكنهم استعادوه - من وجهة نظر حاضرهم وقضاياه فالحداثة كقيمة، وضمير للنمو، ليست تحليلا للنصوص، كما لو كانت هى فقط علاقة بين مبدعى الكتابة، والكتابة نفسها، فهذا المفهوم غير الصحى يختلف عن حداثة الوعى، التى تنقل المجتمع وجدانيا من طور إلى طور. لذا فإن دور الدولة بمؤسساتها الثقافية والإعلامية يشكل قاعدة رئيسية لتشكيل هذا الوجدان، إما سلبا، أو إيجابا، وفى غياب الحلم، أو مشروع الحداثة المصرى، أصبح لدينا مثقف النظام، ومثقف السوق .. وهكذا تحجم دور المثقف، وتقازم، وتحول إلى بوق، وبعد أن كانت الحداثة فعلاً، أصبحت كلاما فقط بدون أى فعل أو معنى؛ لأن أرض نمو الحداثة غير موجودة، وهى المشروع أو الحلم القومى.

وهذا حلم معنوى، توضع من أجله الخطط والاستراتيجيات، حتى يمكن القول بأننا فى عام كذا سنكون كذا .. وهذه الخطط والاستراتيجيات لابد من أن تندمج فى التربية والتعليم، كمناهج وكروح، وكذلك فى الإعلام والثقافة، وفى كافة فروع الجهاز العام للدولة. ولكن ملء المشروعات الجديدة بالأغانى كى تكون بديلا عن الحلم الاستراتيجى فهذا غير حقيقى. فمشروع الحداثة مشروع ثقافى وليس إعلاميا، كما أن طريق التخلف، هو عكس المشروع الثقافى، وهو مشروع ضرب الرموز، والعقول الثقافية الحية، أو الحجر عليها، على الأقل ..

ومن الملاحظ أن ما هو موجود على الساحة إنما هو مشروع إعلامى ارتجالى يواكبه مشروع تخلفى مشبوه. بينما غاب المشروع الحداثى الحقيقى وهو الحلم المصرى الذى يكسب الثقافة التوجه العام، ويحدد مسار وعمق النهر، الذى تسير فيه جميع الاجتهادات الرسمية والشعبية والفردية.

تقدمة عن المكونات الثقافية للفنان المصرى وعلاقتها بالمنتج الفنى

ثروت البحر

ترتبط المكونات الثقافية فى المجتمعات التقليدية بالطبيعة فيما حولها. وتستمد خصوصيتها من تفاعل الإنسان مع الطبيعة فيما حوله، وتشكل ثقافته، سواء أكانت فطرية أم فى حدود العلم التقليدى. ثم يدخل عنصر الاقتصاد مرادفا للتمازج الحضارى أو التلاقح الحضارى حسب درجة وعنف التمازج مع الحضارات الأخرى أو مع الآخر. ويمكن القول ببساطة : إن المكونات الثقافية للفنان بوجه عام فى علاقتها بالمنتج الثقافى ليست شيئا ثابتا، بل هى حالة تحول مستمر، ولا توجد لها صيغ ثابتة فيما بعد عصر البخار والميكنة.

أما قبل ذلك العصر، فهى مكونات دينية فى أغلبها سواء فى مصر القديمة أو مصر الإسلامية، وكذلك فى أوربا أو العالم القديم منذ عهوده الأولى وحتى عصر النهضة إلى بداية عصر البخار والكهرباء الذى اتصل بثورة الاتصالات فى الغرب

وأفرز مكونات ثقافية عالمية تشكل فى حد ذاتها رؤى ثقافية جديدة وثوابت عالمية منتشرة بما يشبه القوانين العامة المرادفة لعملية التحديث فى كل مكان حتى أننا فى مصر فى مشروعى التحديث لم يكن هناك مصدر رئيسى لنا سوى أوروبا فكانت القياسات تأتى من أوروبا بغض النظر عن الموضوع. فحين نرسم مثل التأثيريين منظراً من الريف المصرى فهذا لا يعنى فنا مصريا بالدرجة الأولى بل يظل فنا غربياً بغض النظر عن الموضوع. إنه مثل استيراد السيارات فليس معنى ذلك أن لدينا صناعة سيارات لمجرد سيرها فى القاهرة، ونحن نورد هذه المقارنة لأن مشروعى التحديث المصريين اللذين كانت لديهما القدرة على الحركة خارج حدود مصر هما مشروعى (محمد على)، (جمال عبد الناصر) دون إغفال حق ثورة ١٩١٩ التى أشعلت وحركت صحوة واستنفارا للمحتوى الثقافى وللعصبية التى تقوم عليها الأمم والتى أفرزت صحوتها سيد درويش، ومحمود مختار، والعقاد، وحسن فتحى، وطه حسين، والعشرات من أساطين الفنون والعلوم التى ازدهرت بهم الليبرالية المصرية منذ مطلع هذا القرن وحتى انهيار المشروع الحداثى فى يونيو ١٩٦٧ ولنفس أسباب انهيار مشروع محمد على ألا وهى عدم القدرة على الحركة خارج حدود مصر بصورة سليمة. ولنفس أسباب انهيار مشروع محمد على .. فقد فشلت التجربتين تحت وطأة فشل السياسات الخارجية والمغامرات العسكرية الغير محسوبة بدقة. حيث إن التمازج العالمى له ضوابط اقتصادية وسياسية تحتل فيها الثقافة والأخلاق مرتبة هامشية أو مجرد ديكور يناسب النص المسرحى الاقتصادى. مجرد ديكور يمكن أن يكون تحت مسمى العودة إلى الطبيعة أو مسمى دينى أو أى مسمى. لكنه يظل بعيدا عن النص الاقتصادى المادى وأذكر ذلك لأن الفشل السياسى كان ناتجا عن إغفال الطبيعة الثابتة أولا فى المكان وهو مصر . كما عبر عن ذلك د. جمال حمدان بأن المسألة هنا تتصل بالموقع (الچيوستراتيچى) فمن الصعب تصور مصر دولة محايدة أو منعزلة بدون سياسية خارجية مؤثرة عبر حدودها. إلا إذا كانت هناك

كارثة تاريخية. فأمن مصر ومصالحها يرتبطان بمتغيرات معقدة. يتفاعل الكثير منها خارج حدودها. وبحكم هذا الموقع فإذا لم تهتم مصر بما تقوم به الأطراف الفاعلة حولها فإن تلك الأطراف تهتم بمصر تباعا. مما يدع فرصة للتوتر الداخلى والتخبط الثقافى ..

سواء أكانت إباحيا أم أصوليا مختلا. فالمنتج الثقافى أو الفنى هو كائن حى أصلا من خلال الفنان يخضع لنفس الضغوط الاقتصادية والنفسية التى يتعرض لها المواطن المصرى أو الفنان المصرى. فالثقافة كمنتج فى العصر الحالى فى مصر تولد من وجهة نظر متوازنة تضمها وحدة المعرفة، وتضمها معرفة بحال العالم اليوم، إضافة إلى القدرة على استقراء التاريخ، فهى كيان حى يعيش فينا، ويسفر عن سلوك متوازن رفيع وعن حكمة أيضا. ولا تكون الثقافة والمعرفة حقيقية إلا إذا دفعتنا إلى تغيير الواقع نحو الصواب منه أو دفعتنا إلى الدفاع عما نؤمن به من صواب. لذلك كان من النافع من وجهة نظرى أن نتحدث عن المكونات الثقافية هنا من خلال طرح القضية بحالاتها المتشابكة والمتحولة والمتغيرة تبعًا للظروف خاصة بين انهيار مشروع الحداثة المصرى فى ١٩٦٧ تغير العالم الخارجى خلال الأعوام العشرة الأخيرة تغيرا كليا كما لو كان عالما آخر، لا علاقة له بعالم الأمس الذى كان يحوى تعددية اقتصادية وعسكرية وبالتالى ثقافية حتى ولو كانت تقليدية فى دول العالم القديم. فأصبح اليوم عالما تسيطر عليه قوة واحدة تتبع الحضارة الغربية بقيادة الولايات المتحدة وتوابعها على المستوى الاقتصادى أو العسكرى مما أتاح طفو تعبيرات جديدة ليس لها مدلول ثقافى أو تعريف محدد حتى الآن مثل (العولمة) ويبدو أن الوقت مبكر جدا للوصول إلى تعريف محدد للعولمة. وهل هى انهيار الدولة ذات الحدود المستقلة ؟ هل هى زيادة التجانس أم تعميق الفوارق؟ وهل هناك مجال للثقافات المتعددة أم هى شعار لتنميط المستقبل لا يستطيع الإفادة منه إلا الشركات العابرة للقارات ...؟ وهذا هو التحدى لدول العالم الثالث فى عصر العولمة .. كيف

تستخلص نصيبها من النشاط الاقتصادى فى هذه العولمة ..؟ وبالتالى طالما أننا حاولنا طرح القضية بجذورها الاقتصادية وبشكلها المعاصر .. فما هى الحصة الثقافية أو مفهوم الهوية فى ظل حكومة عالمية؟

يرى الأستاذ «السيد يس» فى مقالة جريدة الأهرام ١٥ يناير١٩٩٨ والذى ضم العديد من وجهات النظر فى تفسير العولمة (إن بعض الباحثين يرون أن هناك أربع عمليات أساسية للعولمة وهى على التوالى - المنافسة بين القوى العظمى - الابتكار التكنولوچى - انتشار عولمة الإنتاج والتبادل - التحديث، ومن الواضح أن دولا عديدة من العالم القديم والعالم الثالث لن يكون لها دور يذكر فى هذه العمليات الأربع الأساسية.

لذا ومما تقدم فالكتابة عن المكونات الثقافية وعلاقتها بالمنتج الفنى تستتبع البحث عن علاقة مصر بالعالم وهل هى علاقة صحية ؟ .. وتسرى على ذلك جميع علاقات المبدعين بالعالم وبأوطانهم فى نفس الوقت.

المكونات وعلاقتها بالمنتج

كما قلنا إن عصر الكمبيوتر يختلف عما قبله فى عصر البخار، يختلف فى توحيد قياساته وفى انتشاره عالميا، فإذا أخذنا السيارة كمنتج عالمى فى عصر الكهرباء سنجد أن السيارات تأخذ قدرا من السمة الجمالية للشعوب المنتجة لها ونجد فروقا واضحة بين السيارة الألمانية والفرنسية والإنجليزية لكنه فى عصر الكمبيوتر الذى يتولى التصميم واختصار التكاليف وتجديد انسيابية الشكل. نجد أن جميع السيارات تتشابه أو تتسابق لإرضاء المشترى من الناحية الاقتصادية ومن الناحية الفنية والنفسية وهذا التشابه يسرى على الفن بصفته أيضا سلعة رفيعة. لكنه فى النهاية سلعة تجسد شكل الحياة الحديثة التى نحياها. وهنا تأتى ضرورتها .. وإذا أردنا أن نتحدث عن سمات مصرية بعينها. فإننا سنكون بحاجة إلى دراسة الموسيقى الشرقية باعتبار أن الموسيقى هى أقرب الفنون إلى الرياضيات وأكمل

الفنون. لكننا نستطيع أن نصف كفنانين محبين للعمارة. أن جامع السلطان حسن يجمع بين الجمال والجلال، وأيضا الصرحية الفرعونية. ويحتوى الخط العربى باعتباره فنا إسلاميا خالصا بمعنى أنه الفن الوحيد الذى لم يسبق إضافة من خارج العالم الإسلامى أو العربى، وبالتالى فهو يتفق فى قوانينه وتركيبه مع الهندسة الروحية للمكان، وفيه يتحول الخطاط المبدع الكبير إلى صوفى مثلما يقول الحلاج «فتصبح أنت المصلى وأنت الصلاة». إنه اتحاد بذات المحبوب، وهذه سمة صحراوية ذات منبع دينى قوى متصل بطبيعة المكان. بمعنى أن الكتابة بخط الثلث المركب يتحول فيه ويتطابق الفارغ والملئ والأسود والأبيض من ناحية المساحة أو ملء الفراغ فى التركيب الجمالى للخط. وهذه العلاقة بين الأبيض والأسود نجدها على مستوى الظل والنور فى النحت الفرعونى الغائر، وكذلك فى الظل والنور فى أعمال الفنان محمود سعيد، وكذلك فى عمارة حسن فتحى. لكننا لا نستطيع أن نطلق هذه القياسات النقية على الفن الحديث فى مصر.. خاصة المعاصر جدا منه .. فهو فى حالات كثيرة فن تجميعى مثل عملية تجميع التكنولوچيا فى بلاد النمو الاقتصادية وبيعها بسعر أقل من مثيلاتها ..

والكثير من الأجانب يقبل على فنون العديد من فنانينا حيث تباع بسعر أقل من مثيلاتها فى أوروبا مع جودتها ومستواها الفنى العالى أيضا. لكننا مصداقا لما قلناه سابقا، وتأكيدا على أن الأزمة دائما اقتصادية وليست فنية، لأنه دائما ما يتحدث الكثير عن الأزمة الفنية دون مناقشة الأزمة الاقتصادية وهى الأساس. أما الفن فهو بناء فوقى للاقتصاد والرخاء القومى هذا ما يقوله التاريخ على مر عصوره وإذا لم يكن التاريخ يصرح فيما مضى بأن الذى يملك هو الذى يحكم ..

فهذا ما ستصرح به الشركات المتعددة الجنسية والعابرة للقارات رغم وجود حدود وقيود قومية قديمة يمكن لها أن توضع فى متحف (للأنثروبولوچى).

الفنون البصرية أم الفنون السمعية، أيهما أقرب إلى الذوق العربى؟

د. حسن حنفى

ليس الفن مجرد ممارسة، تقليدا أو إبداعاً. بل هو قائم على تصور للعالم ينبثق بدوره من مخزون ثقافى، تراثى أو معاصر فى شعور الفنان، عن وعى أو عن لا وعى، فالفن فى منطلقه فكر، والفكر فى تحققه فن. وقد نبهت جميع الفلسفات الرومانسية على ذلك منذ أفلاطون حتى هيجل وشلنج؛ وعند الصوفية المسلمين خاصة ابن الفارض وابن عربى وسعديا وحافظ والفردوس. بل وفى الشعر الحديث خاصة عند صلاح عبد الصبور وأمل دنقل. للفن مكوناته الثقافية الموروثة أو الوافدة والتى تؤثر فى وجدان الفنان، بالعودة إلى التراث أو باستلهام الغرب بصرف النظر عن الجمهور، متلقى الفن.

الثقافة هى رصيد العمل الفنى، تعبر عنها الحقيقة النظرية أو الذوق الفنى، فالحقيقة لها صورتان، فلسفية وفنية، عقلية ووجدانية حاولت الفلسفات الرومانسية والشعر الفلسفى التوحيد بينهما. لذلك قسم القدماء العلوم إلى عقلية وقلبية، نظرية وذوقية، بما سبب نشأة النزاع بين الفقهاء والصوفية، بين المحكم والمتشابه، والظاهر والمؤول، والحقيقة والمجاز، والمبين والمجمل، وقد حاولت الفلسفة الإشراقية الجمع بينهما بعقل الفيلسوف ووجدان الشاعر.

وكما يتم التمييز فى المذاهب الفلسفية بين عقلية وحسية، استنباطية واستقرائية، مثالية وواقعية، تجريدية وعيانية كذلك يتم تصنيف الفنون إلى بصرية وسمعية، وإذا كانت الفلسفة أساسا منتجا عقليا حتى ولو اعتمدت على الإدراك الحسى. لأن الحس أولى مراحل العقل، فإن الفن منتج حسى يعتمد أساسا على الإدراك الحسى، ولما كانت الحواس خمسا فإنه أمكن تصنيف الفنون طبقا للحواس الخمس، فهناك فنون بصرية، وهى الفنون التشكيلية، النحت والعمارة والتصوير والزخرفة والرقص والتمثيل.. الخ، وفنون سمعية مثل الموسيقى والشعر وباقى ألوان الطرب، وفنون الشم مثل الروائح العطرية، وفنون الذوق مثل فنون الطهى، وفنون اللمس مثل القماش، الحرير أو الصوف، ولما كانت فنون الشم والذوق واللمس أقرب إلى الصناعة، وهو أحد معانى لفظ الفن اليونانى Techne بقى التقابل بين الفنون البصرية والفنون السمعية. وهو تقابل عرض له هيجل فى تصنيفه للفنون فى كتابه علم الجمال. وانتهى إلى أن الفنون السمعية أقرب إلى القلب والوجدان وأكثر قدرة على التأثر والإيصال من الفنون البصرية، وأن الشعر والموسيقى أكثر تطورا فى مسار الروح فى التاريخ من النحت والعمارة.

وقد عاش فى عصر جوته وبيتهوفن، وهى قضية عرض لها القدماء أيضا فى نظرية العلم عند المتكلمين والفلاسفة فى تحليل المعرفة الحسية المباشرة قبل تحليل

المعرفة العقلية الحدسية أو الاستنباطية.

فالنظر فى المخلوقات للاستدلال من المخلوق على الخالق إدراك بصرى، وسماع الوحى إدراك سمعى، ولفظ «آية» يدل على كليهما معا، الظاهرة الطبيعية والصوت. والرسول يتمثل له جبريل فيراه، ويسمع منه الوحى، وربما انتهى القدماء إلى مثل ما انتهى إليه المحدثون، أن السمع أقرب إلى القلب من البصر.

بل لقد تم تصنيف الوجدان القومى للشعوب على هذا الأساس فهناك وجدان شعبى أو ذوق وطنى أقرب إلى التجريد أو أقرب إلى الحس. يغلب عليه الاعتماد على البصر أو يغلب عليه الاعتماد على السمع - عرف بإبداعه فى الفنون البصرية بما عرف عنهم من نحت وعمارة. وفنون عصر النهضة أقرب إلى البصرية، «ليوناردو ورافائيل» بما عرف عنهم من فنون الرسم والتصوير، والفن القوطى أقرب إلى الفنون البصرية بما عرف عنه من بناء القصور والقلاع والكاتدرائيات الضخمة. والوجدان الفرنسى أقرب إلى الفنون البصرية بما يعرف عنه من إبداع فى فن الرسم منذ ديلاكروا فى العصر الرومانسى حتى سيزان فى العصر الحديث. فى حين عرف الوجدان الألمانى بالفنون السمعية، الموسيقى والشعر، هاندل، هايدن، موزار، بيتهوفن، برامز، وفن الأوبرا عند فاجنر الذى يجمع بين الموسيقى والشعر، لم يعرف الوجدان الإنجليزى الموسيقى، ولكنه عرف الشعر عند شكسبير وبايرون وستيلى وإليوت.

وعرف الوجدان الإيطالى الحديث الموسيقى والشعر وجمعهما فى الأوبرا، وربما أيضا جمع بينه وبين النحت والتصوير وباقى الفنون البصرية، وقد تجاوز التصنيف الشعوب إلى المناطق الحضارية الشرقية والغربية وربما الشمالية والجنوبية. فالشرق فنان، والغرب عالم، الحضارات الشرقية حضارات فنية فى حين أن الحضارة الغربية الحديثة حضارة علمية.

وحضارات الشمال تأملية عقلية لفعلية الفكر والعلم، وحضارات الجنوب حسية فنية لغلبة فنون الرقص والموسيقى.

هنا يبرز سؤال : وماذا عن الحضارات المتوسطة كالحضارة العربية الوسط بين الشرق والغرب فى منطقة الشرق الأوسط، وبين الشمال والجنوب حول البحر الأبيض المتوسط؟ وتتعدد الإجابات. فالذوق العربى يجمع بين الشرق الفنان والغرب العالم، بين شعر القدماء وعلم التراث، ويجمع أيضا بين فلسفة الشمال ورقص الجنوب، بين تأمل الفلاسفة وسماع الصوفية، والحقيقة أن كل حضارة بها هذا الجمع. ففى الحضارة الفرنسية رسم وموسيقى والغالب عليها الرسم، والحضارة الألمانية فيها تصوير وموسيقى والغالب عليها الموسيقى، والحضارة الإيطالية تجمع بين العلم والفن كما هو الحال عند ليوناردو وليس فقط عمر الخيام العالم الصوفى. والغالب على الوجدان العربى هو الشعر. فالشعر العربى هو علم العرب وثقافتهم وتاريخهم وفنهم وأمثالهم. وأتى القرآن إبداعاً شعرياً يؤثر فى الذوق العربى وناقداً الأصنام والمصورات كرد فعل على التجسيم اليهودى والمسيحى، ألواح التوراة، وعبادة العجل، ونزول مائدة من السماء، وطعام المن والسلوى من العراق، والفول والعدس والبصل والقثاء من مصر، والتجسد فى المسيحية، الله الابن، والروح الجسد، ورافضا اللات والعزى وهبل، باستثناء الكعبة والحجر الأسود من ذكريات إبراهيم، وكانت حركة بناء المساجد تحت تأثير الكنائس البيزنطية فى الشرق، وبناء القصور والقلاع تحت تأثير الفن الرومانى فى الغرب، ولما انتهت العلوم العقلية والطبيعية فى الدورة الإسلامية فى القرون السبعة الأولى التى أرخ لها ابن خلدون عاد الذوق العربى إلى الشعر والسماع الصوفى حتى زاحمته الفنون التشكيلية الوافدة من الغرب والتى كانت فى البداية تقليدا ثم تحولت إلى إبداع معاصر عند النخبة نظرا لأنه ينتشر فى ثقافة عربية شعرية سمعية غير مواتية. ويظل سلاح التحريم مشهورا ضد التصوير

والنحت ليس فقط بسبب دينى تشريعى بل ربما استدعاء لمعركة الأيقونات القديمة فى المسيحية الشرقية فى القرن الخامس الميلادى قبل ظهور الإسلام، ومعركة الموحدين والإصلاح البروتستانتى فى بدايات العصور الحديثة فى الغرب، وبعد ظهور الإسلام بما يقرب من ألف عام.

والسؤال الآن : ما الذى يجعل الفنون السمعية أقرب إلى القلب وأكبر قدرة على التأثير فى المتلقى من الفنون البصرية؟

ما هى حدود الفن التشكيلى؟ الحقيقة أن الفن التشكيلى عند بعض النقاد وفلاسفة الفن يتسم - بتعامل مع الخارج وليس مع الداخل، مع المكان وليس مع الزمان، فالتمثال أو الصورة أو الزخرفة أو البنيان موجود فى العالم الخارجى، واقع فى المكان، وهو كتلة لا تتحرك، بالرغم من محاولة بعض الفنون التشكيلية ادخال عنصر الحركة مثل مسرح العرائس والإعلانات المتحركة، والصور المتحركة فى السينما، هو نموذج للفن الموضوعى الخالى من الذاتية أى المجرد بتعبير هيجل. صحيح أن الفنان التكشيلى يدافع عن فنه ضد هذا الوصف. ويحاول إيجاد عنصر الحركة فى الألوان، الداكن والفاتح، وفى الخطوط، الطويل والقصير، وفى الضوء، النور والظل، ولكن تظل هذه المحاولة دفاعية بالأساس، تسقط من الفنون السمعية مقولاتها على الفن التشكيلى، فاللوحة لا صوت لها، والتثمال لا نغم فيه إلا عن طريق سماع صوت النفس، فلا إدراك للخارج إلا فى الداخل، ولا تذوق للمكان إلا فى الزمان. كما أن الغالب على الفن التشكيلى أنه عمل فردى لا أثر فيه لحركة المجموعات. كما أن المتلقى فى الغالب هو الفرد هو الناظر للمنظور، يستغرق الرائى أمام اللوحة ساعات بمفرده لا يقطع تذوقه أحد. لذلك لزم الهدوء فى المتاحف والقصور.

لذلك تتسم الفنون السمعية، الموسيقى والشعر، بإمكانيات أكبر للتعبير والتأثير،

فهى على العكس من الفنون التشكيلية، موجودة فى الداخل، فى الإحساس الداخلى، فى ذبذبات النفس وإيقاعات الوجدان، وهى موجودة فى الزمان، والزمان نسيج الشعور، يجعل الفن السمعى أقرب إلى الوجدان مباشرة دون قراءة أو تحويل أو نقل أو إسقاط. يترك النغم علوا وانخفاضا، ويتفاوت اللحن سرعة وبطأً، ويستثير الشعر عالم الخيال، ويفتح أفاقا جديدة للوعى، ويحول العالم إلى صور فنية يتحد فيها الواقع بالخيال.

هو الفن الذاتى، فى مقابل الموضوعى، الفن الحيوى الخلاق الذى يعبر عن الفنان أكثر مما يصف موضوع الفن، يخلق ولا يصنع وهو عمل جماعى سواء فى العزف أو السماع، فى حركة تبادلية بين الفنان والجمهور، بين الراقص والموسيقى والشاعر من ناحية وبين المستمعين والمشاهدين والمتلقين من ناحية أخرى. وهو قادر على تحويل الطبيعة إلى صوت، والعالم إلى نغم، والكون إلى لحن، مثل أغادير الطيور، وأمواج البحر، وخرير المياه، وحفيف الأشجار، وأصوات الحيوان، فإذا ما حاولت الموسيقى الحديثة، مثل الموسيقى الألكترونية أو حتى الموسيقى التصويرية تحويل الزمان إلى مكان، والسمع إلى بصر فإنها سرعان ما تنتهى كفن وتتحول إلى صناعة.

وإذا ما تحول اللحن إلى إيقاع كما هو الحال فى موسيقى الجاز الغربية أو فى الأغانى الشبابية الحديثة فإنه ينتهى لحساب الرقص. وعندما تتحول الآلات الوترية إلى إيقاع كما هو الحال فى تقديس الربيع لسترافنسكى أو بوليرو لرافل فإن ذلك يكون نهاية الداخل لحساب الخارج.

ومع ذلك فإن الفنون السمعية خاصة الشعر أقدر على احتواء الفنون البصرية خاصة الطبيعة، وتحولها من طبيعة صامتة إلى طبيعة حية. لقد استطاع الشعراء المكفوفون مثل هوميروس وبشار وكذلك الأدباء المكفوفون مثل طه حسين تحويل الواقع إلى صورة ذهنية، والوصف الملحمى إلى شعر غنائى، فالصورة النقدية تجمع

بين الزمان والمكان، بين الذاتية والموضوعية، بين الداخل والخارج.

هى تحويل المادة إلى ذهن، والإدراك الحسى إلى صورة ذهنية، والانطباع إلى خيال. تستطيع الصورة أن تدرك الغائب عن طريق الخيال كما هو الحال فى مشاهد القيامة وكما حاول سيد قطب فى التصوير الفنى فى القرآن الكريم. وتستطيع أن تحيل التاريخ إلى قصص، والماضى إلى حاضر كما حاول محمد خلف الله فى الفن القصصى فى القرآن الكريم(١)، فالشىء لا هو مادة خارج الذهن كما هو الحال عند الوضعيين، ولا هو مجرد انطباع حسى كما هو الحال عند الحسيين ولا هو فقط تصور ذهنى أو مقولة عقلية كما هو الحال عند العقليين بل هو صورة ذهنية أو خيال شعرى كما هو الحال عند الشعراء(٢).

التخييل وظيفة الشعور كما لاحظ عبد القاهر الجرجانى فى أسرار البلاغة وكما طبقه فى دلائل الإعجاز. والرؤية الباطنة، والأحلام، والتنبؤ بالمستقبل أشكال للصور الذهنية التى يتجلى فيه البصر والسمع فى الخيال. حينئذ لا يعود ثمة فرق بين العلم المثلث الألوان فى الثورة الفرنسية والمارسيلييز، بين العلم الأحمر والدولية، بين العلم الأخضر ونشيد بلادى، بلادى، ومع ذلك يزال السؤال قائما: الفنون البصرية والفنون السمعية: أيهما أبقى فى الذوق العربى؟

---

(١) أنظر بحثنا الأخضر والأصفر فى القرآن الكريم، هموم الفكر والوطن ج١ التراث والعصر والحداثة، دار قباء، القاهرة ١٩٨٧ ص٥٧—٦٧.

(٢) انظر بحثنا الشىء تصور هو أم صورة؟ المصدر السابق ج٢ الفكر العربى المعاصر ص ٢٠٦ – ٢١٦.

العلاقة مع الغرب والعودة إلى التراث
التراث ضرورة والعولمة حتمية

د. رمـــزى مصطفى

عاشت مـــصر منذ قديم الزمـــان وهى بحدود مفتوحة على جيرانها بل على كل بقاع العالم الممكن الوصول إليها، ولذلك فلها حـــضاراتها المتعددة التى أثرت وشكلت حضارات العالم المختلفة بل إنها لا تزال حتى الآن بتراثها الحضارى مصـــدراً خصباً للمعرفة والعلوم والفنون والثـــقافة ينهل منه الغـــرب والعالم أجمع. وإن ما هو جديد بالغرب قديم بمصر.

وقد دعى هذا المجد الفكرى والينبوع الدائم للعلم والنور مطامع العديد من الدول الغربية والبعيدة إلى شن حملات استعمارية لهذه الأرض الطيبة. غير أن هذه الحملات الشرسة لم تستطع - حتى اليوم-، ولن تستطيع أن تغيـــر من وجود هوية هذا البلد العظيم صاحب الحـــضارة والعلم والفن والثقـــافة، وأرض الديانات المختلفة والمحط الأمـــجد للإسلام فى عالمنا المعاصر.

ولم ينقطع أهل مصر عن استصدار كل ما هو جديد ومثير من الدول الأخرى وترجمته وبحثه ومعرفته والاستفادة منه فى حدود عدم تجاوز خطوط المحلية والعقائدية والتراثية المصرية إيماناً من أبنائها بالانفتاح على العوالم الأخرى المجاورة والبعيدة ضرورة وحتمية من حيث مبدأ المساواة والإنسانية الموحدة وتبادل الخبرات والمعرفة وإيماناً دفينا بالعولمة دون فقدان الهوية .

وكانت فترات الاحتلال العديدة التى تعرضت لها مصر محاولة رديئة من المستعمر لسلب مهرة القوم من المصريين ومفكريها ومتنوريها إلى بلادهم بغية الاستفادة منهم أولا ثم لحرمان أهل مصر من خبراتهم ثانياً، وذلك لإيقاف عجلة التطور ومحاولة الغزو بفكرهم وفنونهم .

غير أن فترات الاستعمار لم تستطع تغيير أو إبعاد أو تهجين أبناء الشعب من فنونه وآدابه وإبداعاته بل عمل هذا الاحتلال على ازدهار الفنون الشعبية بمختلف فروعها وتأصلها بين الجموع الشعبية، وصارت هذه الصور الإبداعية هى المقاومة لهذا الاحتلال. بل وبساخرة من الحكام والموالين والمنحازين والمتعاملين مع القوة المستعمرة .

وصار يبدع الشعب دراميات فنية عالية المقام والقيمة، كان لها ضلع مساعد على استمرارية وجوده وكيانه بسعادة فريدة وآمال متدفقة نحو مستقبل أفضل مع التأكيد على مجموعات من المفاهيم العالية، مستوحاة من تاريخه الطويل والحافل بالقيم والبطولات، وليس من العجيب أن يكون الفن التشكيلى بألوانه وأشكاله ومجسداته سابقاً للشعر والأدب والأغانى والقصة فى مجال الإبداع الشعبى .

إن الفنون الشعبية المصرية عامة بمختلف صورها هى فنون العموم، وهى فنون مقاومة للمعتدى عليها، وهى فنون الأمة كلها ومحققة للهوية المصرية الحقيقية، وإنها الترنيمات الوطنية فى حب الإنسان والعقيدة والوطن والخالق، وإنها الصورة الحقيقية

لفكر وإدراك وحياة أبناء الوطن، وإنها التراث المستمر، والذى يعيش وينمو مع إنسان هذه الأمة باعتبارها جذور ثابتة تغذى على مر الزمن شجرة وجوده ونموه وإدراكه وعطائه وقدراته الإبداعية وحبه للخير والجمال ومشاركته للوجود كله كعنصر مكمل له وبه ومنه يعيش .

وتاريخ مصر حافل بفترات استعمارية متعددة والحديث المهم بالنسبة للموضوع المطروح هو الحكم العثمانى لمصر والأصح من وجة النظر هو الاحتلال العثمانى لمصر فلم يكن هذا الحكم أو الاحتلال لنصرة الإسلام بل كان للتزود بخيرات مصر وتسخير فنانيها وصانعيها ومفكريها فى خدمة حكامهم والعمل فى بلادهم كالأستانة عاصمة هذه الدولة الحاكمة بالإضافة إلى تصدير لغتهم التركية وعادتهم وتقاليدهم والدفع بأخذها واعتبارها صوراً تنويرية أريد بها تهجين عادات شعب مصر بالرغم من انتشار بعض العادات والتقاليد وبعض الأنماط الفنية والتعبيرية فى البناء الثقافى والمعمارى والفنى لمصر فى هذه الحقبة إلا أن ذلك لم يستطع طمس أو إزالة فنون مصر الشعبية بل أخذت منه البعض كخيال الظل والأرجوز والحرف النحاسية والزخارف الخزفية، وبعض الوجبات المطبخية وربما ذلك لتزاوج الكثير من أغنياء الأمة والمنتفعين بالاستعمار من نساء ورجال العثمانيين والترك لبياض بشرتهم ولظلظة أبدانهم وثرائهم النسبى بالنسبة للمصريين. وأن فى الزواج منهم يكون زواجاً للحكومة ومصدراً للرزق الوفير ومسايرة للحياة الاجتماعية الجديدة .

ثم جاء حكم أسرة محمد على الكبير وانفصاله بمملكته مصر عن الدولة العثمانية وبداية انفتاحه على دول أوربية أخرى والاستفادة منها بإرسال وفود إليها للتعلم واكتساب الخبرة وبداية إعداد مصر تعليميا وحربيا وصناعيا بجانب أنها دولة زراعية كبرى وميلها إلى دول الغرب بغية الاستفادة فى نظمها ومناهجها فى الحياة بصفة عامة .

ثم جاء عهد الخديوى إسماعيل وظهرت ميوله الأوروبية وحبه بل ولعه فى تحديث مصر بفنون ومقومات ونظم وإنجازات فرنسا بوجه خاص، والتف حوله العديد من الفرنسيين بعضهم دجالين وآخرين مستفيدين، وكان فى عهده فتح قناة السويس وإقامة دار الأوبرا وإنشاء السكك الحديدية والسماح للفنانين التشكيليين الأجانب الفرنسيين والإنجليز والإيطاليين - بوجه خاص- بالإقامة بمصر وممارسة فنونهم واعتبارهم زارعى الفنون التشكيلية (الجميلة) فى مصر وناقلى الفكر التشكيلى الأوروبى إليها بغية المسايرة والتشابه .

وقد عمل هؤلاء الفنانون الأجانب الوافدون والمقيمون فى مصر على إيجاد نمط جديد لتعليم الفن بفتح مراسمهم والتدريس فيها لعلية القوم والقادرين على سداد الرسوم وأخذت ممارسة الفن بدعة محببة ومجال حديث بين أبناء هذه الطبقة .

هذا.. وفى الوقت نفسه ساعدت مدرسة الفنون الزخرفية خريجها على بداية الممارسة العامة للفنون، وكذلك مدرسة الفنون الجميلة التى تواجدت بأساتذة هم الأجانب والذين عملوا على التدريس بها وفقا للمناهج الإيطالية والفرنسية وصار خريجوها ينهجون على منوالها لفترات طويلة .

وكان لإرسال البعثات الدراسية إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا ثم الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة الفنون التشكيلية أثر كبير فى إثراء وتعدد الإبداعات التشكيلية المصرية فيما بعد .

غير أن مبدأ المحاكاة وتقليد الفنون الغربية والأخذ بمنوالها قد لاقى الرفض من بعض فنانى الرعيل الأول، والذين درسوا وشاهدوا فنون الغرب مثل راغب عياد، وناجى، وحامد سعيد، ومختار وغيرهم بل جنحوا إلى استخدام التقنية الأوروبية بأعمال ذات طابع مستمد من الجذور الشعبية من ناحية الموضوع والشكل واللون .

واستمرت الإبداعات الفنية المصرية مرتبطة بالعالم الغربى مقلدة فى بعض

الأحيان ومنفردة ومتميزة فى أحيان أخرى .

والآن بما نحن عليه من رقى اقتصادى وحضارى وتعليمى وثقافى يكاد يكون معادلاً ومساوياً بعض دول الغرب، يدفع العديد إلى الأخذ بالمعايير الفكرية العالمية المشكلة للإبداع التشكيلى العالمى مع الاستعانة بكافة الإمكانيات التى أفرزتها حضارة هذا القرن، والتى أصبحت ميسرة وسهلة الحصول عليها بأسرع مما يمكن تصوره. ولذلك فالفكر التشكيلى الإنسانى لم يعد حكراً على فنانين تشكيلين ببقعة معينة فى الكرة الأرضية .

وأصبحت عولمة الرؤية الإبداعية التشكيلية قائمة وحقيقية. غير أن هذه الرؤى التشكيلية القائمة على اللون والشكل بجانب الفكر لا يمكن أن تتغاضى عن المناخ والحالة الاقتصادية والعقائدية للبقع المتعددة فى هذه الكرة الأرضية .

ولذلك فاليوم فى مصر والعالم أجمع أصبح الفكر الإنسانى المحرك للإبداع التشكيلى عند فنانيها متقارباً إن لم يكن واحداً غير أنه مصبوغ بألوان وأشكال مازالت مرتبطة بالحدود المناخية والاقتصادية والعقائدية والتراث الشعبى .

وإن الفنون الشعبية كينبوع متدفق ضرورية، وإن العولمة حتمية للمشاركة الكونية.

الثقافة السياسية والاجتماعية وانعكاساتها على إنتاج الفنان المصرى

د. رمزى مصطفى

الفن سياسة، وفن بلا سياسة فن بلا حياة

منذ القديم وحتى اليوم والفن التشكيلى يعمل بأشكاله وأنواعه المتعددة على الارتباط الوثيق بصورة حتمية بالدور السياسى للمجتمع الذى ظهر فيه سواء بالتأييد أو المعارضة، وذلك باعتبار أن الفنون التشكيلية هى الصورة المرئية الباقية والمتوارثة والدالة على سلوك الإنسان أثناء حياته الممتدة خلال العصور بصورها السياسية المتعددة والمختلفة. ومن المعروف والمتفق عليه أن السياسة هى فن الحياة وإقامتها ومد جسورها وكيفية ارتباطها مع غيرها من مقومات الكون عامة. إذ أنها التنسيق الآدمى فى استخدام قوته وعقله وأحاسيسه الوجدانية فى بقائه واستمرارية حياته بالصورة التى يريدها ويرغبها.

ولما كانت هذه المقومات السابقة هى أسس ودوافع الإبداع والابتكار والإنتاج للفنان التشكيلى ولكونه يعبر تطبيقيا بإنتاج ملموس ومحسوس لحياة اجتماعية تتنوع صورها وفقا لنظام يشكل السلوك والتصرف والعقيدة، لذلك فالاتفاق قائم على أن فنون الإنسان هى الصورة السياسية لحياته على مر العصور. إن الإنسان الأول البدائى عندما رسم كهوفه كان يفكر بصورة طبيعية وتلقائية باللون والشكل عن فكره السياسى فى الوجود حوله فإذا رسم ثيرانه وأبقاره وشخوصه ورحلات صيده واقتناصه للحيوانات المفترسة ومظاهر الحياة حوله إنما يخطط بصورة مرئية لقواعد التنسيق بين عالمه الخاص وعالمه الخارجى، وبذلك ربما كانت هذه الرسوم صوراً لابتهالات للطبيعة حبا فى البقاء، أو أنها تحديد صور لنظم اقتناص وانتصارات، أو أنها تعبير عن موطن منفعة أو خوف أو ارتقاب أو استمتاع وتناغم مع الوجود حوله من عناصر ومقومات. ولذلك ففنون الإنسان البدائى هى الموضحة لحياة هذا الإنسان وكيفية إدارته لدفة حياته مع العالم الذى يعيش فيه وفقا لقدراته ورغباته وأحلامه وإدراكاته العقلية لطبيعة الوجود حوله، والفنان المصرى القديم فيما تركه من إبداعات فنية تشكيلية خالدة وعظيمة لدلالات أكيدة على أن الإبداع التشكيلى عمل على تعريف فضائل وقوة وحياة وخصائص دور الحاكم صاحب الجاه والقوة والسلطة دون تناسٍ أو إنقاصٍ لدور الإله الأعظم باعتباره الإله المعبود الأكبر وباعث الحياة والرخاء والقوة والحب والجمال عند البعث بعد الممات. والفن المصرى الفرعونى القديم ترنيمات فكرية ووجدانية بصورة تسجيل ابتهالى لعقيدة أساسها البعث بعد الممات، ولم يتناس الفنان المصرى الفرعونى الحياة الاجتماعية لبقية أفراد الرعية بل عمل على توضيحها مؤكدا دورها فى التنسيق العام لمجرى الحياة للأمة فى هذه الحقبة الزمنية تحت سيطرة النظام والعقيدة. وإذا كان الفن المصرى القديم قد اتخذ لنفسه مظهراً فريداً فى الرؤية الفنية واللون والتعبير إلا أنه اختلف فى

مراحل عصوره المتعددة فلم يكن قالبا يحتذى على مر العصور بل طبع بالرؤية الذاتية والفريدة خلال المراحل المختلفة دون خروج عن وحدة الفكر والجمال وتمجيد العالم وانتصاراته. والإله الأعظم صاحب القوة ومانح الحياة بعد البعث وتقديم الحياة اليومية وطقوس العبادة باعتبارها مضامين اجتماعية تواجدها حتمى لتوضيح سياسة الأمة وسلوك أفرادها وحياتهم العامة والخاصة خلال فترة الإبداع للعمل ذاته. ودون الخوض فى تفاصيل الفن الفرعونى وعلاقة نموه وازدهاره وتدهوره وفقا للحياة السياسية للأمة فإن الدلائل تؤكد مقدار ارتباط الفنان المصرى القديم بالسياسة الوطنية فى إبداعاته التشكيلية، وأنه فى محاولة التفرد الشخصى والرؤية الذاتية للفنان لم يبتعد عن الخط الأساسى السياسى المشكل لحياة هذه الأمة خلال فترة الحكم الفرعونى. وكذلك تؤكد الآثار القبطية مقدار الدور الذى اتخذه الفنان القبطى فى نشر الدعوة القبطية فى مصر وابتكاره لرموز تشكيلية تعبيرية ذات مضامين سياسية أساسها الدين وهو ما صار فيما بعد نموذجاً تشكيلياً يؤخذ به فى جميع محافل العبادة المسيحية فى العالم كله إذ صارت صورة السيد المسيح والسيدة مريم العذراء مصادر الإبداع والابتهال والتمجيد والنبوغ فى أعمال الفنانين التشكيليين، ومن الطبيعى أن يكون لصورة الأتباع ورجال الدين والحكام الحامين للديانة المسيحية مكانهم فى أعمال الفنانين التشكيليين بل صارت قوافل التبشير والدعوة والانتصارات المتعددة للحكام والعسكريين فى نشر الدعوة المسيحية مكانها كمصدر هائل حتى لإبداعات تشكيلية مازالت مستمرة حتى اليوم. وهكذا أرسى الفنان القبطى المصرى صورة الفن المسيحى وارتباطه بالدين ودرجة دوره فى رسم سياسية الأمة وخاصة منذ اعتناق قسطنطين للديانة المسيحية وحتى يومنا هذا، وتسخير الفن فى تأكيد دوره الإعلامى والتسجيلى والتوضيحى والتعبيرى للعقيدة. ومن ثم فإن فنون الديانة المسيحية أوضح صورة لارتباط الحاكم والسلطة والفن

وتوظيفه فى خدمة الدين والعمل على حمايته ونموه وانتشاره وتواجده فى كل مكان سواء بالرسم أو الصورة أو التمثال. وقد أدى هذا التنوع إلى ظهور الذاتية والانفرادية فى الإبداع سواء فى التشكيل أو التكنيك لكنه بالرغم من كل ذلك فهو يخضع إلى الوضع السياسى الدينى المسيحى ثم جاء الدين الإسلامى مؤكدا دور المشاركة فى الفنون التشكيلية، ولذلك أخذت صور الحكام والأمراء ورجال الدين فى عدم التواجد فى فنون الإسلام وتحول الفن التشكيلى إلى فن جماعى متواجد حيث تكون الجموع أى المساجد أو الأعمال التطبيقية المستخدمة بالإنسان عامة. وهكذا جنحت صور الإبداع والتفرد فى إيجاد فنون تجريدية بعيدة عن الشكل المحسوس ولكنها معادلة تشكيلية لمضمون الشكل وهكذا صارت الفنون الإسلامية داعية إلى استخدام التجريد والأخذ بقانون الأشكال والمساحات والأحجم والألوان وأن لكل شكل دلالاته المختلفة من لون إلى آخر وجنحت الفنون الإسلامية إلى الأشكال الهندسية ورسوم الحيوانات والطيور والزهور، وكذلك الأشكال النباتية التى بلغت فى تشكيلها أعظم مبلغ من الجمال والرقة والإيقاع. وكذلك أخذت الحروف الهجائية مستقلة أو فى جمل مفيدة دورها فى تشكيل الفن الإسلامى التشكيلى ساردة قصة أو مادحة لله جل جلاله أو ناقلة لآية من آيات القرآن الكريم، وصارت هذه الأنماط هى الرابطة بين الفن التشكيلى الإسلامى وسياسية الدولة الإسلامية. والأمر لم يقتصر على ذلك فقط. فقد ظهرت رسوم آدمية وحيوانية فى المخطوطات موضحة ومفسرة لنصوص شعرية أو درامية أو قصصية لعديد من الرسامين المسلمين وخاصة من بلاد الفرس وأهل المغول. ومن ثم فجوهر الفن التشكيلى الإسلامى هو ارتباطه بتعاليم الإسلام وقواعده وسننه، ولكنه لم يعمل كوسيلة دعائية للديانة الإسلامية. ومن هنا كان الفارق بين توظيف الفن لخدمة الدين، الإبداع من داخل الإيمان بالدين ذاته، دون تشغيل وتوظيف لخدمته. وكان التجريد سمة هذا الفن

الخالد والعظيم وهو الفن القائم على الإدراك وليس على التقليد والرؤية، إنه فن محرك للعقل بالدرجة الأولى ومثير للإحساس والشعور بالدرجة الثانية ولذلك يكون الاستمتاع به دائم ومؤكد وثابت، إذ أن الفنون القائمة على التقليد لما تراه العين تزول متعتها بمجرد البعد عنها، ولا تظل تشغل البال والعقل. لكنها تثير الحس والمتعة لحظة المشاهدة والرؤية، ومن ثم توالت على مصر وفنانيها التشكيليين خلال هذه العصور السابقة مراحل تغيير: بعضها مرتبط بالسياسة الحياتية والعقائدية، وبعضها قائم على الجوهر والمضمون بعيداً عن الشكل ثم أخذ الاستعمار العثمانى لمصر دوره أيضاً فى إطفاء وهج الفنون الإسلامية إذ انتزع العديد من مهرة العاملين بالفنون التطبيقية والزخرفية المصريين من مصر إلى الآستانة مما ساعد على ضمور الإبداع التشكيلى الفنى غير أن هذا الأمر قد ساعد على ظهور وتوهج الفنون التشكيلية الشعبية المصرية وتميزها وانفرادها بعناصرها ومكوناتها وارتباطها بالشئون الاجتماعية للأمة وأبنائها بمنهج بعيد عن السلطة والحاكم بل أخذت دورها الناقد والساخر فى سلوك الحكام والأمراء وأهل الترك فى مصر ورب ضارة نافعة إذ ساعد ذلك تأصيل الفنون الشعبية الإسلامية وأخذها بالمجرد والمرئى فى التعبير عن مضامين اجتماعية وعقائدية وتميزت بجرأة اللون ووضوح الشكل وجمال الإيقاع وشعبية وبهجة وانشراح العمل وبشاشته ودفئه. ومن ثم ما زالت هذه الرؤية الشعبية حتى الآن صابغة للفنون الشعبية التشكيلية سواء بالصورة أو الجسد. ثم جاء الاحتلال الفرنسى والدعوة إلى الفرنسة والأخذ بنظام أوروبا والأجانب فى رؤية الفن والبعد عن فنون الإسلام واعتبارها أنماطاً زخرفية، وسافر بعض المصريين إلى باريس لدراسة الفنون ثم إقامة رسامين فرنسيين بمصر، وإنشاء نظام المراسم حيث توافدت عليها الطبقة الغنية المتعلمة فى مدارس السبع بنات أو الإليانس الفرنسية التى أقيمت فى مختلف المدن الكبرى بالوجه البحرى والقبلى كالمنصورة وأسيوط

والإسكندرية والقاهرة. ومن ثم دفع الاحتلال الفرنسى قواعد الفن المسيحى من حيث الصورة والتمثال والنقل عن المرئى وتقليد الطبيعة بدوره فيمن حاول الاشتغال بالفن التشكيلى المصرى، وصار المنتج الفنى التشكيلى نموذجاً ضحلاً مقلداً لفنون أوروبا. ثم جاء الاحتلال البريطانى وعمل على إدخال نماذج الرسم والأشغال ضمن مناهج التعليم والأخذ بالنهج الأوروبى فى رؤية الأشياء وتصويرها، ومحاولة المطابقة بين المرئى والمحسوس مع البعد عن المدرك والباطن، فالاحتلال البريطانى حاول عن طريق معاهد التعليم ومناهجه غرس هذه الرؤية الأوروبية للفنون التشكيلية فى أبدان المصريين ليكون ذلك منهج الرؤية والإبداع، وقد كان ما أراده الفرنسيون. والإنجليز من حيث الانغماس فى قواعد ونظريات الفنون التشكيلية الغربية دون النظر إلى ما أفرزه الإسلام فى فنون تجريدية أو من فنون شعبية. بالرغم من أن هؤلاء المحتلون قد عملوا على تسجيل ونقل هذه الفنون إلى بلادهم لدراستها وفهمها والاستفادة منها، وهذا ما قد حصل فيما ظهر بعد ذلك من فنون أوروبية بالرغم من ارتباطها بالصورة والشكل المحسوس إلا أنها ممزوجة بجوهر هذه الفنون الإسلامية التجريدية والشعبية. وأود الإشارة إلى شدة ارتباط الخديوى إسماعيل بالفكر والحكم الفرنسى والحياة الأوروبية بصفة عامة إذ ساعد هذا العشق الأوروبى على إيفاد بعثات دراسية للفنون بأوروبا. والسماح للفنانين الأجانب الإيطاليين والفرنسيين والإنجليز والروس بالإقامة فى مصر، ومزاولة الفن التشكيلى بصوره السابق الإشارة إليها. ثم كانت مدرسة الفنون الزخرفية ومدرسة الفنون والصنايع ومدرسة الفنون الجميلة والمهندسخانة مراكز تعليمية عملت بمدرسيها الأجانب على تخريج مجاميع من المصريين سار أغلبهم فى ركاب الفن التشكيلى الأجنبى رغبة منهم فى المسايرة أو التقليد أو بيع أعمالهم أو اكتساب الاعتراف من الحكام أو الأجانب المقيمين فى مصر أو من الأغنياء المتفرنجين فى مصر. وعادت إلى مصر المجموعات التى سافرت

إلى إيطاليا وفرنسا، وأخذت طريقها فى تعليم الفن التشكيلى وفقا للقواعد والسياسات الأوروبية. وهكذا لم يعد الفن المصرى التشكيلى الحديث ذا كيان منفرد أو متفرد عن الفنون الأوروبية بل صورة باهتة لما ينتجه الفنانون التشكيليون غير المرموقين فى دول الاحتلال، وأخذت مجموعة من أعضاء الأسرة المالكة إظهار اهتمام بالفنون التشكيلية كنوع من الترفيه والمحاكاة لبلاد الغرب فعملت على احتضان النشاط التشكيلى. وأنشأت أول صالون سنوى للفن التشكيلى يفتتحه الملك شخصيا. وهذا بالإضافة إلى شراء بعض الأعمال من الإبداعات الخاصة بالمصريين. وكانت قليلة جدا بالنسبة للشراء من الفنانين الأجانب المقيمين فى مصر. ومع هذا فقد بدأ الظهور لإرهاصات التحرر عند بعض الفنانين التشكيليين المصريين من الروافد والسياسة الثقافية للمستعمرين. وانهال بعضهم على المعالجة الشعبية فى لوحاتهم وتماثيلهم والاهتمام بأمور العمل والفلاحة. وقد زامل هذه الإرهاصات النشاط الشيوعى على أيدى بعض الفنانين المقيمين فى مصر وقد لاقت هذه الدعوة الجديدة قبولا سريعا من طلبة وخريجى مدرسة الفنون الجميلة وصار بعضهم من الأعضاء العاملين. هذا بالإضافة إلى انتماء العديد أيضا من الفنانين التشكيليين إلى عضوية الأحزاب والجمعيات الجديدة المناهضة للاستعمار والاحتلال مثل حزب مصر الفتاة، وجمعية الإخوان المسلمين. ومن ثم فلم يبتعد الفنان التشكيلى المبدع حتى هذه اللحظة عن الأخذ بنواميس السياسة فى إبداعاته بل صارت السياسة هى قانون الإبداع التشكيلى فى ذلك الوقت. وقد عملت الحكومات المتعددة والمتتالية والمتغيرة على إرسال بعثات فنية لدراسة مختلف فروع الفنون عامة، وربما كان حزب الوفد أكثرهم دعوة وتحقيقا لتعليم أكبر عدد من المصريين بالخارج لعلهم يعودون، أملا فى التحرر السياسى لإبداعاتهم الجديدة. وكان د. طه حسين وزير التربية والتعليم مناديا «التعليم كالماء والهواء»، وعمل على إيفاد أعداد وفيرة إلى الدراسة بالبلاد

الأوروبية والولايات المتحدة الأمريكية، وعادت هذه البعثات فى فترة الحتمية لقيام الثورة المصرية للتحرر من فن العبودية والاحتلال والفكر والسياسة الأوروبية والعودة إلى مصر الأم سياسيا وثقافيا وشعبيا واجتماعيا وتراثيا، وقامت ثورة ٢٣ يوليو بتحرير مصر من العرش ومن المحتل وأعوانه. واهتمت بالفنون التشكيلية والفنانين الشبان المصريين، وأخذت الدعوة إلى الرجوع إلى منابع الفن القديم، وإلى الفنون الشعبية، وإلى البحث عن الهوية المصرية، وإلى التواجد العالمى برؤية مصرية خالصة وأمينة. وعملت الثورة على زيادة مدارس الفن التشكيلى والاهتمام برفع مستواها التعليمى والتخصصى، وإنشاء مصالح حكومية للعناية بالفنون وتشجيعها مثل مصلحة الفنون، والإدارة العامة للفنون الجميلة بوزارة التربية والتعليم والمركز القومى للفنون التشكيلية، ونقابة للفنانين التشكيليين. وهكذا ازداد عدد المشتغلين بالفن التشكيلى فى مصر، وبلغ عددهم ما يربو من الألف شخص فى فروعه العديدة والمختلفة، بل وصل الحال بأن يشغل منصب وزير الثقافة الآن فنان تشكيلى عضو من أعضاء نقابة الفنانين التشكيليين. وهكذا على مر العصور بأرض وادى النيل بمصر الخالدة، كان وما زال الفن سياسة. وإن الفنون بلا سياسة هى فنون بلا حياة.

سيولة العولمة واستسلام «ما بعد الحداثة» فى الفنون التشكيلية

د. صلاح قنصوه

١ - رغم أننا اليوم نحيا فى «قرية عالمية» كما يقول «مارشال ماكلوين»، إلا أنها قرية تفتقد علاقات القرية وقيمها التقليدية. فقد ارتفعت حواجز الحدود بين أقطار العالم الذى اخترقته سياسة السوق، وأذعن الجميع لسيادة إعلامه. ولم يعد من الممكن أن يتجنب أحد نتائج ما تصنعه المضاربات المالية فى هونج كونج أو نيويورك على سبيل المثال.

٢ - ولا يزال الوضع العالمى الذى بدأ منذ نهاية الحرب العالمية الثانية يقدم أمام أبصارنا حادثات ووقائع تثير الحيرة، وتعصف بما استقرت عليه المذاهب والنظريات من تحليل أو تفسير. فنحن إذن إزاء لحظة تاريخية متفردة يتعذر إدراجها فى نسق أو نظرية شاملة مطروحة، أو نجعلها حادثا مطرداً فى مسار تاريخى معلوم يمكن التنبؤ به. ومن هنا نشأت الحاجة إلى إعادة النظر فى مسلماتنا جميعاً، وليس إلى

الاختيار من بينها، فالكل سواء فى هذا الإخفاق.

٣ - فى زمن «الحداثة» وازدهارها حتى اشتعال الحرب العالمية الثانية، كان المطلوب هو الخروج أو الانحراف المقصود عن المعايير المهيمنة السابقة، وذلك بوضع معايير جديدة وفقاً لكل نزعة أو مذهب حداثى.

أما الآن فى زمن ما بعد الحداثة فيسود التخبط أو انهيار المعايير بأسرها، وذلك عقب انقشاع الأوهام النظرية السابقة.

٤ - وينعى «أوكتافيوباث» الفن الحديث قائلاً بأنه يفقد قدراته النافية أو المتمردة، فقد أصبح النفى أو السلب تكراراً، وصار التكرار طقساً، وباتت الثورة إجراء، وأضحى النقد بلاغة، وخرق المألوف احتفالاً ... فاليوم نشهد نهاية الفن الحداثى.

٥ - فحتى ما قبل الحرب العالمية الثانية، كان الأمل لا يزال يراود الحداثيين فى نجاح تمردهم. ولذلك كانت الحداثة فى مختلف اتجاهاتها، دعوة إيجابية، ونقدا، ونفياً للإيهام المزدوج : الإيهام بثبات النظام فى العالم، ومعه ثقافته. والإيهام بوظيفة أزلية للفن، بينما الفن فاعلية تحويل وتشكيل، وليس تقنية تمثيل وتسجيل. ولهذا قدمت الحداثة تنويعات مختلفة كما ينبغى أن نتخذه من مواقف إزاء الرؤى المتباينة من العالم.

٦ - غير أن الوضع العالمى اليوم لم يعد يطرح أمامنا تصنيفاً محدداً للأمور يمكن أن تتخذ فيه الوقائع الجديدة مواقعها بحيث يسهل اتخاذ مواقف معينة حيالها. فما يسمى «بالعولمة» اليوم هو حالة من السيولة والفوضى وغياب المعايير. فالعالم يغلب عليه حالة الشمولية والتفتت معاً كما يقول «برچنسكى» مما أدى إلى نشأة العديد من «الجيتو» داخل إطار البلد الواحد. ويؤدى ذلك إلى التفكك وانقسام الذات بما تحدثه الثورة التكنترونية (التكنولوچيا الإلكترونية) من أزمة توتر بين الإنسان الداخلى، والإنسان الخارجى. كما أن انفجار المعلومات أو تدفق المعرفة

يؤذن بخطر التشظى الفكرى بازدياد حالة عدم اليقين، كما ازداد التوسع فى المطروح من المعرفة. وأن الخشية من قدرة الإنسان على التكيف بقيام التعايش بين المجتمعات المتفاوتة قد تسمح بنسف ما كان يعد من قبل جوهراً إنسانياً واحداً لا يمكن المساس به. ومن هنا يشتد حنين الإنسان المعاصر إلى خصوصية حميمة وهو يحيا فى بيئة متشابكة مربكة تخلو من خصوصية القومية، وذلك بعد الزوال الوشيك للدولة – الأمة.

كما يؤكد «توفلر» ذلك على تنويعة مختلفة، بقوله بزوغ الخصوصيات الثقافية – السياسية – التكنولوچية، لكل إقليم أو منطقة مع انفجار المشكلات العرقية، ونشوب الحروب الأهلية. ورد ذلك إلى تفكك المجتمع الجماهيرى السابق، وقيام ما أسماه بديموقراطية الموزايكو. وكأننا إزاء «طبق سلاطة» تختلط فيه مختلف المكونات محتفظة بتفردها ضد التجانس القديم، وضد ما يسميه ببوتقة الانصهار التى تلقى مقاومة متزايدة.

فالعولمة، بإيجاز، هى غياب البعد الوطنى أو القومى كفاعل مؤثر. فالمؤسسات أو الشركات العابرة للقارات تخترق وحدة الدول القومية. وتقوم بتحطيم قدرات الدول على مواجهة الغزو الجديد الناتج عن قوانين السوق، وتضخيم الصراعات و النزاعات المناوئة للدولة مثل المشكلات العنصرية والدينية لصالح تفكيك الدول و تحويلها إلى دويلات عاجزة أمام سيادة السوق. وهنا تتفاقم مظاهر الفوضى و السيولة، وانعدام اليقين، وهى التى يمكن أن نطلق عليها حالة العولمة.

٧ – وهنا تعكس فنون ما بعد الحداثة تلك الحالة، فهى لا تقدم دعوة، أو تحدد موقفاً بل تستلم لحالة افتقاد المعايير الناتجة عن زوال اليقين بوجود أسس أو أصول أو رسالة معينة. كما ترفض الأوهام فى وجود عالم موحد متسق منسجم. وتختلف عن الحداثة فى دعوتها إلى استقلال الفن وخصوصيته حتى لا يغدو سلعة بل الفن

عندها سلعة، والسلعة نفسها فن. وبذلك يشارك الفن المابعد حداثى فى الامتداد مع الحياة اليومية المعتادة المصطبغة بالطابع السلعى. فليس ثمة حدود أو فواصل بين كل ممارسات التبادل. وبذلك تستسلم للقيمة المتبادلة لكل الأمور، فهى فى نظرها المقياس «الموضوعى» المشترك. وهى لا تعترف بالعمق، فما يوجد فقط هو سطح موضوعى محايد، وبالتالى تسقط من حسابها مسألة المعنى و الدلالة.

٨ - وتختلف عن الحداثة اختلافاً بيناً. فالدال، أى الجانب المحسوس من العلامة، يستحث المتلقى عند الحداثيين لإنتاج المدلول، أى المعنى، لتكتمل العلامة فى العمل الفنى. أما فيما بعد الحداثة فالدال لا يطابق مدلولاً، ولا يدعو المشاهد لاكتشافه، بل ليواجهه كما يواجه الواقع المشتت نفسه، فيتحرر الدال؛ ذلك السطح المادى الموضوعى، وتنتهى سلطة المدلول، أى المعنى والمقصد.

وبدلاً من التكثيف الدلالى الذى تحفزه علامات العمل الفنى الحداثى لدى المشاهد، نجد البعثرة أو التشتيت الدلالى. ويحتفظ بالدال بوصفه دالاً فقط. لنتعامل معه على هذا النحو المادى الموضوعى المحايد كتأكيد على اللامبالاة الدلالية أو اللعب الساخر بالدلالات.

٩ - فالعمل الفنى ما بعد الحداثى ليس رسالة من فنان إلى مشاهد، بل هو تصوير لمدرك حى، أى لدال، دون إضفاء الأهمية عليه. فيستمد الفن عناصره من الواقع الموضوعى المحسوس بكل خصائصه. وفى وسع المشاهد أن يحيل التجربة الفنية إلى عناصر فعالة فى حياته اليومية المعتادة؛ لأن الفن لا يفرض على المشاهد تمثل المدركات الحية على النحو الذى يفصلها عن عالمه المباشر لكى تتحد فى عالم آخر أكثر صفاء أو دلالة أو أهمية، مثلما صنعت الحداثة، بل ليغمر المشاهد نفسه فى الواقع المباشر.

١٠ - فالجسد أو موضوعية الأشياء هى اليقين الوحيد الباقى بعد غياب البعد

الرمزى – وذلك لأن الجسد أو الأشياء هى التى ترتدى قفازات الرموز العارضة والعابرة، و بالتالى يمكن أن يخلعها ليبقى هو نفسه دون إضافات من أوهام أو دلالات. ومن ثم لا يستهدف فن ما بعد الحداثة الخلود، وربما يكون مجرد ممارسات مؤقتة مثلما أطلق الفنان الأمريكى «هانز هاكل» بالونات ملونة فى سماء باريس فى ٢٣ يوليو ١٩٦٨ لمدة أربع ساعات تحت عنواk «قوس قزح».

ونجد مثل ذلك فى «الفن الفقير» Arte povera، أو فن «الحد الأدنى»

Minimal Art الذى لا يدعى التعبير أو الإيهام. فكما يقول «كارل أندريه» : «نحن لا نسقط السمات الجمالية من عندنا على العمل الفنى، بل نجدها هناك فى انتظارنا».

كما نجدها فى الفن الحركى Kinetic Art أو فن الإبصار «البوب» Opart، فثمة مساحات لونية تبدو عضوية، ولكنها تثير المشاهد وتدمجه فى الخطوط والألوان بحيث يتتبع حركة يد الفنان وهى تبدع، فتصبح مشاركة إيجابية بتحريك ذهنه وحواسه.

فهو فى كل اتجاهاته نوع من التجريب المستمر الذى تكون الحواس مقياسه وأدواته، و يكون موضوعه الظاهر الخارجى المتعدد، والنسبى، والمفتت، وغير المنطقى. فليس ثمة يقين، أو إجابات مسبقة، بل تخبط، واكتشاف، وإثارة للدهشة.

– أمثلة من تيارات ما بعد الحداثة التشكيلية :

١ – التجريد مابعد التصويرى post - painterly Abstnaction، وهو تسمية للناقد «جرنبرج» لوصف أعمال موريس لويس، ونولاند، وأوليتكى الذين يستخدمون مجالات واسعة من اللون النقى دون تحويره بالفرشاة. كما يستخدم تقنيات تكوينية توحى بأن مجال اللون يمتد خارج اللوحة إلى مالا نهاية وتتساوى فيه القيم اللونية والشكل والأرضية.

- الفن اللاشكلى Informel أسماه الناقد الفرنسى تاپييه Tapier لوصف الفن التجريدى، وليس الفن اللاهندسى، وتنعدم فيه الموضوعات ذات الأشكال المحددة. ويسمى فى أمريكا بالتجريدية التعبيرية مثلما عند پولوك خاصة. كما يقترب من «البقعية» الفرنسية Tachisme ليميز الفن التجريدى عندما يستخدم اللون فى بقع. وأحياناً يطلق على بعض اتجاهاته التصوير بالأداء Action Painting

- الإيهامية التجريدية حيث يحس المشاهد أن الأشكال وضربات الفرشاة أشياء تتمدد مسطحة على اللوحة، وقد انفصلت عنه بتقنيات إيهامية بحيث ترى كأنها طافية أمام مستوى اللوحة.

- الكيتش Kitch وهو فيه إنتاج بالجملة يحاول السخرية بالمقاييس الجمالية لثقافة النخبة بتقليدها على نحو فاشل.

- الوحشية الجديدة New Brutalism حركة معمارية بريطانية معارضة للحداثة ومدافعة عن التعبير المباشر عن الوظايف والخدمات والاستخدام المباشر للخامات مثل الخرسانة.

- فن البوب Popart يستخدم الصور الخالية فى ثقافة الجماهير وثقافة النزعة الاستهلاكية كما تبدو فى المسلسلات الهزلية فى الصحف، وصور الفتيات المعلقة على الجدار .. فى مزيج متوازن من السخرية والاحتفاء.

- عبر الطليعية Transavanguardia وهو المصطلح الذى صاغه أكيلو أوليفا كاسم للصيغة الإيطالية للتعبيرية الجديدة. وهى التى تسمى فى أمريكا «بالتصوير الردىء» Badpainting، وفى ألمانيا أحياناً «بالمتوحشين الجدد» New Wilden.

ورغم أنها تستخدم، على نقيض النزعات السابقة التشخيص، إلا أنها تتفق فى توجهاتها معهم فى الوقوف العنيد عند الدال، أو السطح المادى المباشر الذى يستبعد التصنيف، أو الخضوع لنظام أو حفظه فى رفوف كما قال الفنان «كوكى» الممثل لهم

فى حديثه مع الناقد سين كالكو فبراير ١٩٩٦. فهو يقول أيضا إنه لا يؤمن بالموضوعات (اليتيمات) أو السرد (الحكايات)، أو بأى شىء يمكن أن يحكى، فهو يرفض الزخرفة، وهو يؤمن فقط بالعلاقة التى تشير (أى الدال، Segno che Segno). و يقول إننى ثلاجة حقيقية، واحد من أفضل ثلاجات هذا القرن، ومن المحتمل أن أكون اجتماعيا، ولكننى متبلد المشاعر، بارد. ويعتبر نفسه كما يقول، محترفاً عظيما كرس نفسه لتجميد ما فى الفن من حكاية، وزخرفة.

وينبئ ذلك كله أن ما بعد الحداثة فى الفن، ليس دعوة، أو التزاماً بما ينبغى أن نصنع كما فعلت الحداثة، بل هذا استسلام لما كشفت عنه الحقبة الراهنة من إخفاق الحكايات الكبرى، كما يقول «ليوتار» تلك الحكايات، أو المذاهب، أو الأنساق، أو النظريات التى تصدت لتفسير الواقع الاجتماعى أو تغييره.

الثقافة الفنية والثقافة العامة للفنان المصرى

كمـــال الجـــويلـــى

يخطئ من يتصور أن الموهبـــة وحدها تكفى لأن يعبر صاحبها عن طاقاته الإبداعية الــكامنة وأحاسيسه الفياضة تجاه الحياة من حـــوله ... وأكثر من هذا يخطئ أيضا من يتصور أن الدراسة الأكاديمية إلى جانب الموهبة هى نهاية المطاف بالنسبة لتـــأهيله الكامل للإبداع وتحقيق الذات .. فالفكر والفن وجهان لعملة واحدة وشـــهران متقاسمان ومتداخلان لثمرة واحدة .. وبالتالى فإن الثقافة هى الوجه الآخر فى عملية الإبداع، مهمـــا اكتسب الفنان من مقدرة تقنية وخبرات فى الآداء، وحـــتى إن توصل إلى تحقيق بصمة ذاتية خاصة فى الشكل .. بل إن هذه البصمة تكون قيداً عليه، إذ يعتبرها نهـــاية المطاف ويكررها مهما اجتهد فى تجويدها أو بلورتها، ما دامت مفتقرة إلى الجناح الآخر وهو الفكر والمعرفـــة والثقافة ومـــتابعة ما يحـــدث وما يستحــــدث من وقائع وأحداث وتيارات واكتـــشافات لا تتوقف فى العالم من حوله.

ألم يصبح العالم، بثورة المعلومات، قرية صغيرة؟ اتسع النطاق وأصبحت تصل إلينا الأحداث فى نفس لحظة وقوعها فى أية نقطة من أنحاء العالم .. بل أصبح متاحا أن تصل إلينا المعلومات والصور - بما فيها بالطبع أعمال الفنانين فى اللحظة التى تطلبها فيها ...

يذكرنا هذا ونحن نستعرض ثقافة حركتنا التشكيلية التى مضى على سياقها المعاصر ما يقارب المائة عام بشخصيات كان للثقافة دور كبير فى تميزها وتفردها، واستمرار احتفاظ أعمال أصحابها بهذا التميز رغم رحيل هؤلاء ومجىء أجيال وأجيال ... ونذكر على سبيل المثال «محمود سعيد» ..

قلنا فى مقدمة هذا إن الموهبة وحدها لا تكفى، وإن الموهبة والدراسة الأكاديمية وحدهما لا يكفيان أيضا، بل لابد من تنامى وتبلور الشخصية الفنية بالفكر والثقافة معا، وهموم المعرفة، كجناحين للتحليق المستمر والطيران إلى آفاق جديدة تنعكس على الإبداع.

وهنا نواجه ظاهرة تنخر فى حركتنا التشكيلية منذ سنوات، وهى إلحاق المئات من فاقدى الموهبة بالكليات الفنية كل عام، وانضمامهم بعد ذلك إلى حشود من يسمون أنفسهم بالفنانين التشكيليين .. ومن هذا المسار جاءت ضحالة الكثيرين بأصواتهم العالية واختلط الحابل بالنابل ..

ليس من منقذ من هذا التردى إلا باكتساب الجناح الآخر أو الوجه الآخر للفنان وإنتاجه بالثقافة وهمومها الفكرية واكتساب رؤى أوسع وأعمق تصل إلى العالم المحيط.

ربما كان «صالون الشباب» الذى شارف على عامه العاشر وما يصاحبه منذ البداية من ندوات ومحاضرات، رافداً لتصحيح المسار، فمن خلال مناقشة أعمال المشاركين وتسليط الضوء على المتميزين، تحريكا للمياه الآسنة .. للشباب.

وكذلك جائزة الدولة للإبداع الفنى بكل فروعه، والتى تتاح الفرصة للفائزين فيها كل عام للسفر إلى إيطاليا والإقامة عاما ونصف العام فى الأكاديمية المصرية بروما والدراسة الحرة كحركة الفن فى أوروبا وثقافتها وتياراتها الفنية المتجددة واكتساب الخبرات والمعرفة، لا شك أنها رافد آخر هام يجدد من حيوية الإبداع لدى أجيال الشباب ...

إن الأمل فى تعميق حركتنا الفنية المعاصرة قائم لكننا نحتاج إلى حركة «تثقيفية» واسعة تحرك ركود الكثيرين وتوسع الآفاق ... نحتاج إلى توسيع ظاهرة الفنان القارئ بعد أن تحول البعض إلى حرفيين، قد يتقنون «الصنعة» الخالية من حيوية شحنات التعبير ..

قد تبدو الأمور متداخلة .. ولكن الساحات الفنية كلها تدل على أن الفنان المكتسب للثقافة التى لا تحدها حدود والتى لا تتوقف أو تنتهى ثمارها ومستجداتها الدائمة، هو الذى لا يتوقف عن الإضافة والعطاء ...

والأمثلة عديدة سواء على نطاقنا المحلى أو العربى أو العالمى .. ولنذكر هنا مثالا واحداً على تأثير العلم والمعرفة والجديد فيهما على الفنان .. فمثلا، وكما قال «سلفادور دالى» فى مذكراته عن نفسه ... إن اكتشاف «فرويد» فى مجال علم النفس لطبيعة الأحلام وتحليله لرموزها ودوافعها، ودور العقل الباطنى بالنسبة للإنسان، قد أثر إلى أقصى حد فى توجيهه السيريالى، وأنه مدين لهذه لمعرفة وتداخلها مع إبداعه مدى الحياة ..

حتى مفهوم الجمال قد تغير اليوم وتناقض، إلى حد أن أصبح القبح عند البعض – أو ما توارثنا اعتباره قبحا – مصدراً للجمال ...

وكما حدث فى عصر النهضة الأوروبية منذ ما يزيد على خمسة قرون والتحولات الضخمة فى رؤية الإبداع وتناوله وثماره .. حدث أيضا بعد أن ركدت حالة الفن فى

نهاية القرن التاسع عشر، ثورة هائلة مع مطالع القرن العشرين أثمرت – من خلال الفكر وروح العصر – تيارات ومذاهب ومدارس فنية توالت إثر بعضها البعض، احتل كل منها حقبة من القرن العشرين الذى يوشك بدوره على الانتهاء، حتى وصلنا إلى حال الفن اليوم، ونحن نستقبل قرنا جديداً ... بعد كل حقبة زمنية فى التاريخ، تحدث حركة انتقال تكون ضبابية فى بداياتها، تتداخل خلالها الأمور وتختلط الصور .. وقد يكون هذا أمراً طبيعيا بمنطق التاريخ ...

لكن التطور لا يحدث تلقائيا – بنفس منطق التاريخ – بل سيتتبع فكراً وبحثا وطموحاً واستشرافا لآفاق المستقبل .

هناك مقولة مشحونة بالحكمة سجلها أحد علماء النفس، محتواها أنه كلما ارتفعت مستويات المعرفة والفكر والثقافة لدى الإنسان، كلما اتضحت الرؤية أمام بصيرته وقل ضجيج صوته وازداد تفهمه للآخرين .. وهنا نذكر أيضا تعبير الناقد الدكتور محمد مندور عن الشعر «المهموس» وأنه أعمق تأثيرا فى النفس من شعر الأصوات العالية الجهيرة والتى لا تعكس إلا تضخم الذات، المشحونة بالفرا غ ..

القابلية للتحول الشكلى كخاصية فى التكوين الثقافى للفنان المصرى عبر التاريخ

د. محســـن عطيـــه

يتأثر الفن بالأفكار الأخلاقيـــة للعصر وبمستوى الثقافة والـــذوق، وبما يظهر أثره فى إنتاج الفنانين. هكذا كان الفن دائماً على صلة وثيقة بالعصر الذى نشأ فيه، فهو فى الواقع يعد بمثابة بنية ثقافية، تضم فى نطاقها المعرفة والاعتقاد والأخلاق إضافة إلى الفن .

أما الطراز الفنى كشكل ثقـــافى فينشأ عن رؤية تتداخل فيها العوامل الفردية والاجتماعية إضافة إلى الحياة الباطنية والبيئية، بطريقة متشعبة ومعقدة .

الفن والثقافة البدائية

كانت الثقافة البدائية قد أحرزت تقدما حينما ظهرت الطقوس فى قالبها الاحتفالى، حيث توزعت الوظائف الشعائرية فيها بين أعضاء القبيلة. وفى ذلك الوقت لم يكن الإنسان ليعيش فقط جنباً إلى جنبٍ مع الماموث، والحصان الوحشى،

والبيزون، وإنما قام أيضاً بعكس صور هذه الحيوانات فى رسومه، التى تركها على سطوح جدران الكهوف، وقد رسم هذه الصور محاولاً أن يضمن إيقاع الحيوانات فى شراك الصيد بأسلوب سحرى بالغ الغموض .

والحقيقة أن الحياة فى المجتمعات البدائية لم تكن تقيم حواجز تفصل بين الأنشطة الاقتصادية والدينية بل كانت تمارس مثل هذه الأنشطة من خلال تأثيراتها الوظيفية المتبادلة بشكل كلى وملموس، ودون عزل لعنصر منها عن الآخر .

هكذا كانت صناعة التماثيل فى المجتمعات البدائية فناً مقدساً، نما تبعاً لشروط حياة مزارعين بسطاء. وعندما بزغ وعى الإنسان البدائى مرتبطاً بصراعه مع قوى الطبيعة، ظهرت الأساليب السحرية – الدينية متآزرة مع الفن إذ كان الدين من أجل ضمان بقاء الجماعة عن طريق الإخصاب وكذلك الفن .

والإنسان البدائى بعقيدته يشعر حينما يرتدى قناعاً بأنه قد تخطى فئته الإنسانية، وتجسد فى طور رمزى يجمع بين عالم الإنسان وعوالم الحيوانات والنباتات والأرواح، بل والأشياء الجامدة أيضاً، تلك العوالم التى تؤلف فى مجموعها بالنسبة له عالماً مشحوناً بقيمة عاطفية .

وفى الغالب فإن جميع الطقوس السحرية، ومنها الفن البدائى، كانت تقوم على أساس الاعتقاد فى الوحدة بين الإنسان والحيوان والنبات والحجر، والحياة والموت.

والحقيقة أن أصول الفن فى الغالب ترجع إلى غاية السحر للسيطرة على دنيا الواقع، ولا يزال هناك فى الفن إلى أيامنا هذه، بقية من هذا السحر .

ولقد توصل الإنسان البدائى إلى طريقة استبدل بها الموضوعات الحقيقية المتمثلة فى الحيوانات أو البشر. فكان يكتفى أحياناً بتناول وظائفها التى تقدم له خدمات معينة. أو يكتفى بتجسيد مادة يكون فى طاقتها أن تجعل المشاهد يبذل تأثيراً سحرياً على الكائنات والأشياء الغائبة .

الفن والثقافة الفرعونية

تفهم الأساطير على أنها السبيل إلى إمكان إدامة فعالية السحر، ونفاذ تأثيره فى الحياة الواقعية طالما نبعت من الاعتقاد بصدقها .

وكانت العقيدة الفرعونية تقوم على أساس فكرة ازدواجية الجنس، بوصفها طبيعة لازمة لعمل الحياة. فأصبح فى الإمكان تناول نفس الظواهر بعدة صور. فالسماء هى بقرة، وجسم امرأة فى نفس الوقت، وقد كان لكل من الصورتين قدرتها على تناول الجانب الإلهى فى الكون. وعندما منح الفن فى مصر القديمة سلطة فوق طبيعية تختلط بسلطة الكاهن، وتختلط أيضاً الدلالات الإنسانية بالدلالات غير الإنسانية فيها.

وفى مجال الفن أراد الفنان المصرى فى ظل الثقافة الفرعونية أن يرسم الواقع فى صورة باقية .

فكان الموت فى ثقافة الفراعنة هو الليلة السابقة للعبور إلى الحياة الأبدية. أما رموز الصور فقد تحددت معانيها على أساس نوع من التقريب بين الاسم والرسم من ناحية، وبين الشىء المسمى أو المرسوم من ناحية أخرى .

وأصبحت بذلك ظاهرة الجسد تتضمن حقيقتين، الأولى خاصة بظاهره من حيث هو جسد، والثانية خاصة بباطنه من حيث هو روح، وحول معتقد الروح «با» التى يؤول إليها الإنسان بعد موته، نسجت أسطورة «أوزيريس»، أما ما كان يسمى بـ «كا» فهو ما يعنى القرين الذى تروى الأساطير أنه يلازم الإنسان منذ ولادته .

وفى اعتقاد الإنسان المصرى القديم أن الفن والشعائر ينطويان على أشكال من السحر يستطيع من خلالها ضمان بقاء جثمان المحنط وخلود اسمه وروحه الطليقة (كاى)، وطاقته (كا)، مما يعد بحياة أبدية، حيث يصبح الشخص رفيقاً للشمس .

وكانت مناظر الحياة اليومية المرسومة على جدران المقابر تمثل صوراً رمزية من

الواقع الذى سيجتازه المتوفى، خلال رحلته عبد الموت للفوز بدار الخلود، ومنها وليمة جنائزية يدعى الميت فيها، وصيد فرس النهر، أو البط البرى، بغية شل الشياطين التى تعوق مسيرة المتوفى، وصيد السمك الذى يرمز لمصيره، وحصاد القمح وقطف العنب لصنع الخبز والنبيذ .

وتصور الأساطير كيف فهم الإنسان المصرى القديم أن الشمس قد انبثقت عن المحيط الأزلى «نون» إذ تولد مرة كل صباح، بعد رحلة ليلية فى العالم السفلى، لكى تشرق مرة أخرى من المشرق فى الصباح التالى، فى السفينة الذهبية. وقد اتخذ إله الشمس صوراً مختلفة، فأحياناً يصور فى هيئة «خبرى» (الجعل) وهو يدفع قرص الشمس أمامه فى صفحة السماء، وأحياناً أخرى يصور على هيئة «عجل ذهب» تلده أمه، بقرة السماء، كل صباح، فينمو بمرور ساعات النهار، فإذا أصبح ثوراً لقح بقرة السماء، وقد رسمت السماء فى النقوش الفرعونية، فى هيئة امرأة تلد الشمس فى الصباح إلى أن تصبح كهلا فى الليل، فتختفى فى العالم السفلى، وفى أحيان أخرى مثل إله الشمس فى هيئة الصقر «حورس»، على أساس أنه من طبيعة الصقر التحليق فى السماء، حتى يكاد يصل إلى قرص الشمس .

وتمثل الآلهة «حتحور» عين إله الشمس، وتظهر مصاحبة لـ«رع» كزوجة، وابنة، وأم، فى وقت واحد، وهى أيضاً عينه، أى مصدر الضوء، وهى كذلك «سخمت» المخيفة، التى هى من طبيعة الأسود أو هى الحية الرقطاء .

إنه الإطار الزراعى الذى يصور الحياة اليومية للمصريين القدماء، وهو يخضع لتقويم النيل، وفيضانه الذى يعود كل عام ليغمر أرض مصر العطشى، وقد بث هذا الانتظام فى نفوس المصريين إيماناً عميقاً بالبعث والخلود .

أما عن التقاليد الجمالية فى الفن الفرعونى فلم تكن تخضع للمنظور البشرى، وإنما كان يراعى فيها وجهة نظر الشمس، أى رؤية العين النهائية. فلما كانت المادة

التى تتشكل منها أشعة الشمس غير قابلة للفناء، فإن الشىء الذى يتم تصويره يخضع لرؤية شمسية، وبهذه الطريقة يتحول إلى مادة إلهية .

إن أصالة الفن تكمن فى أنه يجسد معتقدات الفنان، ويعكس سمات العصر الذى ينتمى إليه. لقد كانت الموضوعات الفنية التى صورت الفلاحين وهم يزرعون أو يحصدون أو يصيدون، إضافة إلى أنها تمثل أحداثاً اجتماعية، لها دورها المحدد، ووظيفتها المقررة فى الحياة، كان ينظر إليها من منظور علاقتها بالحياة الأخرى، على أساس أن العالم الآخر فى الثقافة الفرعونية كان هو أساس الحياة، وكان الحاكم ينتمى إلى عالم الأبدية، وبحكم مقدرة التواصل المباشر مع هذا العالم الآخر.

الفن والثقافة الإسلامية

أما فى مصر فى ظل الثقافة الإسلامية فقد اكتسب مفهوم الشىء الجميل إيحاء أخلاقياً، وبدت النصوص القرآنية، – ليس بالمعنى الحرفى المباشر للتفسير– توحى بمجموعة من المعارف التى شكلت ثقافة الفنان فى العصور الوسطى .

وظهر من ضمن المفاهيم فى القرن الثامن الميلادى، أن فنون التشكيل والرسم، كانت محرمة، بحجة أن التماثيل والصور التى تمثل أشياء واقعية تتحول بسهولة إلى شىء مقدس، ولأن كل تمثيل لشىء يمكن أن يحيا، يتداخل مع المبدع الحقيقى الوحيد وهو الله .

وفى الواقع أن النصوص القرآنية لم تتخذ مواقف حاسمة (مثل المواقف فى حالة أحكام الميراث أو الزواج)، فالتعامل فى الغالب مع الفنون كان على أساس أنها أشياء لها توجهها العملى، وليس على أساس خاصيتها الجمالية. ومع ذلك نجد قلة يفسرون بعض النصوص على أنها تتضمن تحريماً واضحاً للتصوير .

الحقيقة أن القرن الأول للإسلام قد شهد أزمات بين الإمبراطوريات المختلفة،

لدياناتها المختلفة، ومنها المسيحية، الزرادشتية، واليهودية، وقد حدث تمازُج ثقافى وإنسانى بين هذه الحضارات .

ولذلك يمكن أن تفسر عملية رفض التصوير للتعبير عن العقيدة أو للتعبير بصفة عامة، رغبة فى الابتعاد عن التعقيدات المذهبية للعالم المسيحى، والذى لم يكن فى كل الأحوال مقبولاً من الجميع ومع ذلك كان الفن الإسلامى رسمياً حتى القرن العاشر الميلادى خالياً من تصوير الكائنات الحية .

لقد رفض العالم الإسلامى بمذاهبه وكذلك من طرف المؤمنين التقاة، وببساطة تصوير الموضوعات الحية، ويمكن الرجوع فى ذلك على سبيل المثال، لطلب عبد الملك ابن مروان (٦٩٠ ميلادية) ضرب عملة نقدية ذهبية ترمز إلى العقيدة غير أنها تتحاشى الصورة .

وتفهم النظرية الذرية «الإرادة الإلهية» على أنها تركب وتعيد تركيب الذرات المقومة لكل شىء حتى تظل الطبيعة على هويتها، ويمكن لهذه الذرات أن تتجمع بطريقة مختلفة، مقدمة تأليفات تخييلية، ولا يمكن للفنان فى هذه الحالة أن ينافس الله، لأنه لا يخلق شيئاً جديداً كما هو الحال فى إرادة الله .

لكنه ببساطة يقدم لعبة من الممكنات، انطلاقاً من العناصر الموجودة المتفرقة هكذا قبل النووى التصوير الذى لا ظل له، أى التصوير الحقيقى لكن غير الواقعى لقد استعملت النظرية الذرية أخيراً لتحليل تحولات القباب بواسطة المقرنصات .

وقد أظهر تطور فن رسم المخطوطات (التى ترجع إلى القرن ١٤) الأمثلة المحولة بواسطة اللغة الأسطورية، حيث تظهر استعارات عن الوحدة الأسطورية مع الله فى صور الأحياء بالألوان ووسط الأشجار والقصور فى علاقات تسطيحية إلا أنها توحى بعالم واقعى .

وقد ذكر فى رسائل إخوان الصفا أن من فضائل الفنون، المهارة فى ذاتها، التى

تتوفر فى الرسام والموسيقى بدون اعتبار المنفعة هكذا صاغ العالم الإسلامى نظرية عامة للفن، وتقول إن الفن البصرى ينتمى للإنسان وليس وسيلة للعبور إلى الله .

يمكننا استخلاص موقف عام حول الفن الإسلامى من خلال الأحاديث النبوية حول قضية قبول أو رفض الفنون، وبالاستناد إلى النصوص الأدبية أو العلمية أو النقدية، وهذا الموقف يتسم بالحذر نتيجة للاعتبارات الأخلاقية حول الفن .

وقد تبلور مبدأ قابلية التحويل من ثقافة إلى أخرى فبالرغم من الضرورات التى تفرضها الحياة المعاصرة فقد ظهرت أشكال وفنون سابقة فى العالم الإسلامى .

فإن الذين كانوا الرعاة الحقيقيين للفن فى الفترة الأولى للإسلام لم يكونوا على معرفة بغير الفنون التى سادت فى المجتمعات غير الإسلامية، أى أن الذوق الإسلامى قد نشأ فى أحضان الفنون غير الإسلامية، وقد استقر الفن الإسلامى الجديد فى مصر ويرجع ذلك إلى توفر الميراث الفنى القديم بكم كثيف وغنى .

ومن الغريب أننا لم نعثر على تأثير مباشر للفنون المصرية القديمة فى الفنون المصرية الإسلامية، إذ أن الذى حدث هو أن الأشكال القديمة قد اكتسبت صبغة عمومية للدرجة التى فقدت معها كل هوية ثقافية .

إن الملوك والأمراء المسلمين كانوا الرعاة الحقيقيين للفن والآمرين بإقامة الأعمال الفنية الكبرى، وعرف عنهم شغفهم بجمع وحفظ التحف الرائعة، تلك التى كانت تأتى من كل مناطق العالم، رومانية أو بيزنطية أو إيرانية أو يمنية .

هكذا تشكل الذوق الإسلامى الجمعى من أذواق مختلفة، وجمعت المخيلة التصورية عناصر متعددة وملفقة أحياناً .

هكذا نسج الفنان الإسلامى ذكرياته وأحلامه عن العالم الجديد الذى من بين أبطاله الأسطوريين الإسكندر الأكبر وسليمان وخسرو وآخرون.

أما عصر الدولة العباسية (٧٥٠ - ١٠٥٠) فقد تميزت أدبياته وفنه بالانفتاح على

كل المعارف وكل تيارات الفكر، ومنذ القرن الرابع انتقلت ثقافة بغداد إلى الأندلس، والقيروان ومصر، وسمرقند .

ورغم سيادة اللغة العربية على العالم الإسلامى منذ القرن الحادى عشر حتى القرن الثالث عشر، إلا أن العرب قد أصبحوا أقلية مقارنة بالبربر والأكراد والأتراك، وقد أظهرت الحركات المتعصبة أو المتطرفة للفرق الشيعية فضلاً، مما فتح الباب أمام إعادة بعث وازدهار الثقافات الكلاسيكية القديمة، وأصبحت عملية انتقال المعرفة من كل نوع بين كل أنحاء العالم الإسلامى أمزا أكثر سهولة وأنجزت الأعمال المعمارية الشامخة فى كل مكان، وأنجزت المخطوطات المزخرفة بالمنمنمات الرائعة، وظهرت تقنيات فى مجال المشغولات المعدنية وصناعة الزجاج.

الفن وثقافة العصر الحديث

أما مع بداية القرن التاسع عشر (١٩١٤ - ١٩١٨) فقد تحول العالم الإسلامى إلى مستعمرات ومحميات أوروبية، وكذلك تركيا وإيران فقد دخلتا فى النطاق الثقافى والاقتصادى الأوروبى .

وينظر إلى هذه المرحلة على أنها تمثل فترة انحطاط، وقد افتقد العالم الإسلامى فى ذلك الوقت روحه وأصيب بالانكماش، وأصبح غير قادر على الاستجابة للحاجات الجديدة. وظهرت الطرز والأساليب - مثل خليط بين أساليب الروكوكو الفرنسى المنغمسة فى شرقية مزيفة، ومع حركات التحرر الوطنى ظهرت الفنون كتنويعات على نفس الظاهرة .

ونصل هنا إلى حقيقة أن عملية ظهور الشعوب والجماعات الجديدة داخل الكوكبة الإسلامية كانت تحدث باستمرار هكذا تشكلت أنماط فنية وثقافية إسلامية فساهمت فى تشكيلها جماعات بشرية متعددة ومختلفة جوهرياً .

فكانت فنون العالم الإسلامى مرتبطة بوظائف اجتماعية بنفس قدر كونها دينية وسياسية .

لقد صور العالم الإسلامى فى العصر الحديث أعمالاً فنية ذات غايات كونية للوظيفة البصرية، وقد كان الفنان الإسلامى قد طور القيم التزيينية - بمعنى التأكيد على خاصية تحويل أى شكل إلى شىء آخر غير مرجعه حيث ينظر إلى كل شىء

على أنه غاية فى حد ذاته، ويحتاج إلى تقويم انطلاقاً من الإطار الذى يوجد فيه - وهذه اللغة الجديدة ستخدم «الوظيفة الكونية» منذ القرن السابع، وحتى القرن العشرين .

ومن خصائص الفن الإسلامى التى يمكن الاستفادة منها حديثاً، النمط الزخرفى الذى عندما يصل إلى المستوى الجمالى الرفيع، من شأنه أن يعمل على تقوية الوسيط البصرى على حساب الرسالة المحددة والعلاقة الانفعالية، بينما يمنح المشاهد حرية اختيار المعنى الذى يضيفه على الشىء المبدع .

إن هذا النمط الزخرفى يتوافق مع مفهوم الوحدة، التقابل بين الظاهر والباطن بالنسبة للفكر الصوفى، والنزعة اللا أيقونية، وبالنسبة لمبدأ إزاحة المتمثلات، ويتناسب مع الدراسات الهندسية التطبيقية، وكلها مظاهر تتفق مع التشكيل الثقافى للعقلية التصويرية للإنسان المصرى فى كل مراحله التاريخية.

ومن الملاحظ أن التراث الفنى على مر العصور كان فى الغالب مشتركا مع وريثين آخرين .

لقد كان الأثر الفنى القديم وما يزال مثل جامع الحاكم بأمر الله، يعبر عن المجتمع الإسلامى فى عصر معين، ويشكل جزءاً من ماضى مصر غير أنه فى نفس الوقت هو جزء من تراث آلاف المسلمين من المرتبطين بتاريخ الفاطميين والمذهب الشيعى. وكذلك سيصبح أى أثر فنى أنتج فى ظل الثقافة المصرية جزءاً من تراث الإنسانية .

إذ الذى نؤكد عليه أن مثل هذه الآثار قد أصبحت الآن جزءاً من تراث العالم كله.

كما إن أصالة تراث الفن المصرى كان دائماً فى انفتاحه على كل الأذواق وفى قدرته على إرضاء المطلب الجماعى للشعوب المختلفة .

غير أن الأهواء السياسية التى تهيمن على حياة الكثير من الشعوب تحول الأعمال المفتوحة على كل التأويل إلى مآثر محصورة فى الدول أوالشعوب التى أبدعتها.

فلم يكن ممكنا إقامة توازن جديد بين الماضى والمعاصر، بين ما تم صنعه، والعادات الجديدة للنزعة الكونية الفنية والثقافية التى تهمين منذ انتصار الحداثة .

المكونات الثقافية للفنان المصرى المعاصر

د. مصطفـــى الـــــرزاز

إن الآفة الكبرى فى فنوننا اليوم، تكمن فى افتقاد الخلفيات الثقافية والفكرية والفلسفية اللازمة حتمياً لتكوين أى مبدع، ويكتفـــى الكثيرون بالاستناد إلى التقنيات الحرفية، إلى الصيغ منزوعة عن عقلها المعبر وإحســـاسها الخلاق، وذلك الأمـــر وارد بوضوح فى أعمال عدد من الفنانين وفـــى حديثهم، وفى حديث الآخرين عنها فهو تناول مورفيولوجى على الأغلب ينحى فى تصنيفـــه المدخلات الفكرية والفلسفـــية والتأمليـــة، مما جعل الكثير من الأعـــمال خاوياً من مضامين من هذا القبيل.

البعد الثقافى للفنان التشكيلى :

البعد الثقافى للفنان عامة - والتشكيلى على وجه الخصوص - يعد محورياً فى تكوين شخصية الفنان، وبالتالى سوف ينعكس ذلك على إبداع الفنان ذاته.

وتأتى أهمية البعد الثقافى من خلال كونه أقرب إلى الشحنة اللازمة لاستثارة

خيال الفنان، وإعطائه القوة الدافعة كى يتمكن من التحليق والإبداع المتجدد. وفى (نظرية النظم) يحتاج أى فعل إلى طاقة محركة، فإذا تخاذل الدفع المتجدد للطاقة فإن الحركة سوف تتبلد بالضرورة، حتى تصل إلى مستوى السكوت، أى موت الفعل. فبقدر المدخلات – من حيث العمق والتنوع والعلاقات الكامنة فيما بينها – بقدر – ما يتعاظم دور الفعل، من خلال توالد مخرجات متجددة ومتشعبة. وهنا، تتأكد مدى حاجة الفنان للتزود بالمعارف والخبرات فى شتى الاتجاهات، فكرية وعقلية وحسية وعاطفية ومهنية، حيث يتوافر له المخزون الذى يمكنه من استخلاص البدائل ودفعه لاتخاذ القرار الجمالى والتعبيرى المواكب لحالة الإبداع واقتحام عوالم جديده لم تكن مطروقة من قبل ومن ثم فإن الفنان الذى يفتقر إلى ثقافة تتخطى حدود اللزوميات تقنية يصبح محدوداً. وسوف يتوقف طموحه عند مجرد ممارسة المهنة بصورة قاعدية نمطية، سرعان ما تستهلك مصادرها المحدودة، لتقع – بعد ذلك – فى شرك النمطية والتكرار، وهما – بلا شك – أخطر الآفات وأشرها فتكاً بالإبداع الحقيقى. حيث إن أهم سمات الإبداع، أنه – بالضرورة – فعل تجاوز، وليس فعل مراكمة.

وباستقراء تاريخ الفن، سوف نجد أنه فى عصور الجمود الفنى تتصاعد النمطية وتسيطر القوالب الأسلوبية والأدائية، وتتسلط موضوعات التعبير المتكررة، فيصبح الإتقان هو المعيار المركزى للتميز، والتدريب هو السبيل الأمثل لبلوغ الإتقان. ومن ثم، كان نظام التتلمذ، الذى شاع فى العصور الكلاسيكية وكذا فى عصر النهضة، حيث يكتسب المبتدئ خبرة المخضرم، حتى يتوازى معه فى المهارة. لقد كانت المناهج والأساليب وطرق التنفيذ محددة، كما كانت القواعد والنسب ملزمة، بالإضافة إلى أن موضوعات التعبير والرموز المرتبطة بها كانت مسئولية صاحب العمل / القصر / الكنيسة أو ما شابه ذلك، كان الطراز قومياً، ثم أصبح إقليمياً، فجماعياً (نسبة إلى جماعة فنية محددة)، إلى أن أصبح فردياً ففى العصور الكلاسيكية كان المستوى

العام هو القيمة، أما فى العصور الحديثة فقد أصبح (التفرد) معيار القيمة.

ومن خلال عملية الانسحاب من العام إلى الخاص، ظل الانتقال من دائرة أكبر إلى أخرى أصغر مصحوباً بالتزايد المضطرد فى متطلبات التجريب والتجديد، وبالتالى الإبحار فى المجهول لنحت أسلوب خاص وغير مسبوق. ولم تكن هناك من وسيلة لبلوغ هذا الهدف سوى التفاعل مع مثيرات متعددة بانفتاح غير محدود، وعبر تربية الحساسية الذاتية لاستقطاب تلك المثيرات على تعدد مصادرها ونوعياتها، لتشكل علاقات جديدة ومتحولة. ومن المؤكد أنه كلما زادت التحديات وتعددت الابتكارات، فإن دائرة البدائل المتجددة لا تضيق أمام المزيد من الإبداع. على العكس من ذلك، فإن مصادر التغذية تزداد، وتمكن الفنان من اقتحام آفاق غير مسبوقة أو متوقعة. لذلك، لابد من مؤازرة أوجه الفكر والثقافة فى بناء ذاكرة الفنان، فمن خلال تلاحم الفكر والإبداع، يمكن للثقافة البصرية والوعى التشكيلى أن يرتادا آفاقاً جديدة. كما تصبح الثقافة والفنون - على حد تعبير كامل زهيرى - «كيانات مترابطة ومتداخلة عضوياً. فلا موسيقى بدون معمار، أو أدب دون صور ذهنية وتصورات مكانية، ولا تشكيل بدون إيقاع أو دراما .. الحرف المسجوع والنقطة المنظورة بين الخط والخط والجملة، والفراغ والصمت بين جملتين. هناك تكامل محقق بين أشكال الفنون، ولا أمل بدون أن نجمع بين شتى تلك الألوان».

أنماط التكوين الثقافى :

ويقودنا الحديث عن التكوين الثقافى المعاصر، باتجاه أنماط ذلك التكوين. وسوف نعرض لتلك الأنماط من خلال تصنيف ثلاثى :

نمط نقلى

نمط عقلى

نمط كلى

على أنه من الملاحظ أن كلاً من النمطين الأول والثانى يتسم بالأحادية، وبالتالى فإن العائد منهما محدود بإطاره المقيد بالمصادر والقواعد والاعتبارات المرعية. فالنقلى يعتمد على مرجعية ما، قد تكون تقليدية أو حديثة، ثم يبنى عليها قاعديته. وهو - فى كل الأحوال - لا يخرج عن أن يكون اتباعياً، بمعنى أنه يظل أسيراً للأشكال النهائية للمصنفات التى ينقل عنها مباشرة، أو بقليل من التحايل على أحسن الفروض، دون ارتباطاتها المعقدة بتكوين المبدع الأصلى لتلك المصنفات، وكذا المحتوى الثقافى والعاطفى الذى كان وراء هذا الإبداع، والذى يعد المسئول عن الصفة التكوينية للمنتج الفنى. وفى هذه الحالة، لا يعدو الفنان النقلى أن يكون مجرد مقلد «قشرى» بلا جذور ولا دوافع محركة، لكنه يتحرك خلف هدف شكلى. ومن الطبيعى أن يقع أسيراً لنمط معين، لا يستطيع أن ينحاز أو يتحول عنه، لغياب مثيرات التحريك الداخلى من المكونات الثقافية، وما تعكسه - آلياً - على السلوك والعواطف والأحاسيس. فى هذه الحالة، سوف لا نجد أنفسنا - بالضرورة - فى مواجهة «فنان»، بقدر ما سنكون فى مواجهة «ناسخ».

فإذا ما انتقلنا إلى التصنيف الثانى، وهو الخاص بالنمط العقلى، فلن نجد تغيراً يذكر فى مضمون الأحادية، لكنه مجرد تغير شكلى فى طبيعتها. فالنمط العقلى يمكن توصيفه بأنه : برنامجى / معلوماتى، تتحدد أعماله فى إطار منطق مدرسى، سرعان ما يجمد ليصبح مجرد معادلات شكلية تفتقر إلى العمق وتفتقد الروح. فالفنان العقلى عادة ما يضع نموذجاً مبرمجاً، ثم لا يلبث أن يسلم نفسه إليه، ليقع - فى النهاية - أسيراً لقواعده، دون أدنى محاولة للمخاطرة أو المغامرة اللازمتين للإبداع. وهنا، علينا أن نتذكر أن الفنان العظيم - شأن لاعب الشطرنج العظيم - ليس هو الذى يتبع القواعد، بل هو الذى يخرج عليها فالفن «فعل دهشة» بالأساس.

أما التصنيف الثالث، وهو النمط الكلى، فهو التصنيف المعتمد للفنان المعاصر، إذ

يتضمن فى بنيته ما هو نقلى وعقلى بمصادر توثيقية أولية، ويتفاعل هذا النموذج مع معطيات ما هو عقلى وكذا ما هو نقلى بعد أن يجردهما من القداسة التاريخية التى اكتسباها من طول الممارسة وفرط الإلحاح. فتلك المعطيات هى مدخلات محايدة فى تكوين الجسم الثقافى، دونما تشنج أو شعارات. إنها أقرب إلى (المادة) منها إلى (التابو). وبذلك، فإنه يتم هضمها وتمثيلها بحيث يمكن أن تتفاعل معها القدرات الحيوية للفنان اللماح، الذى يستطيع أن يروضها دون أن يسمح لها بافتراسه مستخدمة أنياب قداستها. وبالتالى، فإنها - تظهر - ولا تطمر - قدرات هذا الفنان، من قوة ملاحظة وشخصية مرهفة لمختلف المثيرات متعددة المصادر والنوعيات، إلى جانب سجيته الخاصة التى سبق أن تغذت بخبرات ومهارات وارتباطات عاطفية، تم اكتسابها - على الأغلب - لا بفعل الفن ذاته، بل من خلال التفاعل بين المحيط الاجتماعى والمزاج الشخصى.

ومن الطبيعى أن تكون المدخلات الكثيفة التى تتزود بها ذات الفنان كثيفة، ولذا فإنها تأخذ شكل الشذرات. تتداخل الموروثات مع تلك المكتسبات فى عملية تجميع لهذا الشتات بالغ التنوع، والذى يتسم بأنه متزاحم ومتداخل ومتراكم. ويتفاعل عقل الفنان لاستخلاص العلاقات الترابطية وسط هذا الزخم الفوضوى، ثم يعقبها عملية التخلص من العناصر الفائضة عن الحاجة. وهنا، يتمكن العقل من تحديد مرجعيته، وكذا التحقق من القوة الدافعة وراء كل مرحلة تدفق إبداعى.

وتظل عملية التدفق الإبداعى غامضة وضبابية، يعايشها الفنان بجانب من وعيه، وجانب آخر من لا وعيه الذى يتفاعل مع العناصر التى يتناساها العقل، لكنها تظل فاعلة فى اللاوعى الشخصى. وكثيرا ما يستسلم الفنان لسيطرة المناطق الضبابية الكامنة فى اللاوعى، لكنه يفيق من آن لآخر ليمارس وعيه مرة أخرى، حينئذ قد يفاجأ بنتائج مذهلة كانت خارج حساباته الواعية، ومن خلال جدتها. ففى مرحلة

اللاوعى – على عكس ما هو متصور – يكون الفنان أكثر رهافة وحساسية، وتكون حواسه أكثر حدة وحرية وانسياباً.

الإيقاع الخارجى والإيقاع الداخلى :

إن العمليات السابقة عادة ما تتم تحت سيطرة إيقاع ما، يكسبها التناغم والانسجام، وكل حالة نفسية تتميز بأن لها إيقاعها الخاص، والفنان يتبع دائما إيقاعه النفسى لكى يضفيه على عمله، وكلما حصل على قسط وافر من العلم التخصصى كلما زادت سيطرته على إيقاع العمل الفنى، وكذا زادت دربته على اختيار الإيقاع الأكثر ملاءمة له. لقد استخلص علماء أسس التصميم من قانون النمو فى الطبيعة مفهوم الإيقاع. وقد تحول هذا المفهوم إلى قوانين معيارية للجماليات، التى تتعلق بالنسب والوحدة والاتزان والإيقاع، وتلك القوانين صارت تتحكم بالعمل الفنى، بل وتحكم عليه أيضاً بحكم خاصيته المعيارية. وقد اصطلح العلماء على تسمية هذا النوع من الإيقاع بـ(الإيقاع الخارجى)، نظراً لأنه ينبع من الظواهر الخارجية المحيطة بالفنان، لا من داخله، والإيقاع الخارجى – المترجم إلى قواعد وأنظمة يتم تعليمها فى مدارس ومعاهد وأكاديميات الفنون، فترتفع الوعى بالقيم الجمالية والمداخل البنائية للعمل الفنى، ولكنها سرعان ما تتحول إلى قواعد تحول أحيانا دون انسياب الإحساس المرهف والسجية الخاصة للفنان، وإلى جانب الإيقاع الخارجى. هناك إيقاع خاص يستشعره الفنان من داخله. وهذا الإيقاع يستند إلى الوظائف الفسيولوجية للأعضاء الداخلية للجسد، حركات النبض وضربات القلب والشهيق والزفير والدورة الدموية والنوم والاستيقاظ – كلها أنظمة مركبة تتم تلقائيا مع دورة الحياة اليومية، ويستدعى الفنان الفطرى والطفل على سبيل المثال هذا النبض التلقائى فى تنظيم غير مبرمج عقليا ولكنه منساب بالفطرة فينتج أعمالا جديرة بالتقدير لتوافر القيم الجمالية فيها بصورة متميزة ... والفنان المثقف وحده

هو الذى يتمكن من الجمع بين كل من الإيقاع الخارجى والداخلى داخل منظومة فنية واحدة، ليصبح إيقاع عمله الفنى ليس مجموع الإيقاعين، لكنه ناتج التفاعل فيما بينهما فيجمع بين الخبرة المكتسبة والانعكاسات الفسيوسيكلوجية للحظة الإبداع، مما يعكس الإحساس الشفاف ممزوجا بالخبرة والحنكة.

لذا، فإن التكوين الثقافى للفنان ليس مجرد حلية يضعها على صورة، لزوم الوجاهة الاجتماعية، لكنه ضرورة أساسية فى تشكيل وعيه الفنى ورؤيته، بل هو الطاقة الشاحنة والمولدة للعمل الفنى ذو القيمة.

البعد الثقافى فى الحركة الفنية المصرية :-

مع إنشاء مدرسة الفنون الجميلة ١٩٠٨ بالقاهرة بدأت مرحلة من الانسلاخ من أية جذور ثقافية أو اجتماعية، وتحدد نشاط المدرسة فى تأهيل الشباب المصرى الموهوب للتمرس على مذاهب الرسم والتصوير والنحت والحفر والزخرفة الفرنسية والطليانية، ومع تصاعد المد الوطنى فى إبان ثورة ١٩١٩ برزت بواكير الدعوة إلى تأسيس فن له هوية وجذور تراثية وروابط بيئية. وتدريجياً حققت الدعوة الكثير فى هذا الاتجاه، غير أن مدرسة الفنون التى نشأت بتوجه وطموح مهنى تقنى بحت، أهملت الجانب الفكرى والثقافى للنشاط الإبداعى.

معلمون طليان فرنسيون تقليديون، انعكاسات التقاليد الجامدة، المجتمع المصرى كان قانعاً لمجرد دخول الفنون الجميلة إلى ميدان النشاط الثقافى، تبعية، غموض فى المفاهيم، وتفسيرات واجتهادات تأويلية ساذجة، ووقوف عند حد الاستغراق التقنى، المهنى الذى أدى إلى جمود وابتعاد عن الإبداع والخيال الميتافيزيقى

وتبنى رواد التنوير مواقف مختلفة ولكنها مكملة من وظيفة الفن، وهؤلاء الرواد هم:

محمد عبده – أحمد أمين «الفن للإصلاح» – توفيق الحكيم «الفن للفن» – طه

حسين «الفن للحرية» – لويس عوض «مباركة التغريب كملاذ» يحى حقى «ما وراء الهندسة والتقنيات» يقول عن العقد المعمارى فى مدخل السلطان حسن «إن هذا القوس لا يمكن أن يكون قوساً هندسياً، لابد من أن مبدعه لديه من القوة الروحية ما يجعله يتخطى حدود الهندسى».

ومن ثم فإن تيارات التحديث كما صنفها جابر عصفور – منها ما اتجه إلى التحديث عن طريق النقل، ومنها ما اعتصم بسوء التفسير والتأويل القسرى للتراث، والتعامل معه كمستند ضاغط.

وفى الفن التشكيلى تعاركت النظرية السائدة عن الفن والتربية الفنية مع الحركة الفنية، وكان التصالح الصورى – بروتوكولياً – والممارسات العملية لا تلاحق التطور التنظيرى عن مفهوم الفن وأهدافه وآماله.

عانت الممارسات فى تدريس الفن من سوء الفهم، والاعتصام بالدقة والإتقان، كهدف، وكان معلم الفن فى المدارس يأخذ رتبة الأمباشى العسكرية، (عزت مصطفى) وظهرت كتب عن فن الرسم والمنظور والألوان والاشتغال تحت مسمى (اليد المفكرة) كناية عن ضرورة ارتباط التفكير بالعمل، ونشرت كتب عن «تعلم الرسم» لصبحى تادرس ١٩٢٧ » «والوسيلة إلى الفنون الجميلة» – لمحمود خيرت المحامى ١٩٢٤ و«فنون الأطفال» – لحبيب جورجى، و«تاريخ الفن الجميل» – للعاجاتى وملطى ١٩٢٩، واتسع نطاق تأثير النشاط النظرى فى الحركة الفنية، وظهرت نظرية الجنين الفنى التى روج لها الرائد حبيب جورجى ثم رمسيس ويصا واصف، واعتمادها على معطيات فرويد ويونج من أن «الجنين الفنى» كامن فى الجينات المصرية وسيتألق إذا لم يصطدم بالتعليم النظامى ذى الجذور الغربية. وظهرت «اتجاهات التأمل الصوفى والوعى البيئى» والفن عند حامد سعيد، وحسن فتحى، و«المجتمع والبيئة» عند حسين يوسف أمين و«جماعة الفن المعاصر»، و«الفن والتراث والمعاصرة» يوسف عفيفى.

«السوريالية والثورة على الفن» و«الفن المنحط» - رمسيس يونان، فؤاد كامل - والتلمسانى - وجورج حنين، يحاربون التقليدية والجمود والمحافظة، ويكونون جماعة «الفن والحرية» - «أهلا بالفن المنحط» عام ١٩٣٨، ودعوة المبدعين فى كل الحقول للتضامن معهم بصورة مطلقة، وسلامة موسى يبشر بالتفكير المحورى - البذرى - المؤدى إلى المعرفة النامية التى تنمو وتشع فى الخلايا الرمادية فى الدماغ فتفكر؟ وتشتبك وتوسع مداركنا وتعمقها، فى مقابل التفكير الأداتى - التطبيقى - الميكانيكى الجامد .

الواقع الراهن :

يمر الواقع الراهن للحركة الفنية التشكيلية بتيار وعى جديد ينادى بمبادئ هامة نجملها فى :

- ضرورة مؤازرة أوجه الفكر فى بناء العقل المصرى، واستلهام التجارب الرائدة فى التمرد على المرعيات الأكاديمية فى التحرر من «التقنوقراطية المهنية»، حيث يتلاحم الفكر والإبداع لتنتقل الثقافة البصرية والجمالية والوعى التشكيلى إلى آفاق جديدة.

- إن التنوير وما يصحبه من تحديث لا يمكن أن ينصب على منحى من المناحى المادية أو المعنوية دون باقى المناحى، وإن ظاهرة تهميش الدور المحورى للفنون التشكيلية والبصرية من المشروع الحضارى المصرى، ومن خريطة الثقافة العربية الجديدة، يدل على خلل ظاهر فى المشروع ذاته، ذلك أن مواصلة إعلاء مركزية الكلمة الشفهية والمكتوبة لبنيان الثقافة العربية كوسيط جوهرى للتفاهم والتعبير والتوصيل والتحليق، يسقط من الحساب شمولية الفكر الإنسانى، التى وعى الغربيون بها منذ ما يقرب من قرن من الزمان. كما أنه يؤكد انفصام العقل العربى عن عطاء تراثه الزاخر بالرموز والعلاقات والإيحاءات فى فنونه التراثية وفى فنونه الشعبية وفى

مقدمتها اللغة «الهيروغليفية بطبيعتها البكتوجرافية».

وبالرغم من فتوحات طليعة الفنانين المصريين على الصعيد الإقليمي والدولي، وخطواتهم الجسورة لتخطي التبعية الأسلوبية، التي هيمنت على فنوننا التشكيلية منذ بداية الاحتكاك المباشر بالغرب في أواخر القرن التاسع عشر، وعبوراً بالمحاولات التوفيقية للانتساب التراثي، إلى طفرات التمرد الإبداعي، والتجارب الطليعية لتحقيق الأهداف التجديدية في السياق الإبداعي المحافظ في وسط أمية ثقافية وبصرية، يعاني منها العوام، والمثقفون وبعض الخاصة منهم.

ومن ثم عانت الحركة الفنية من تفتت وحدتها وتراجع الدافع الذاتي، وحلت محل التضافر الإبداعي، تيارات ومقولات تبريرية تأويلية، وحلت الشماتة والاستهانة والترفع – محل الحوار الموضوعي والتذوق والمؤازرة.

وأصبح كل فريق يتحزب ضد الآخر ويتحرش به، مؤولا مقولاته باعتبارها الهدف الأصيل الأوحد، وضاعت فرص التفتح المتسامح للثمار الإبداعية بحيدة واستمتاع، واستنفذت طاقات غالية في دوائر الهجوم والدفاع والتصيد والإيقاع والتشفي .

ترتب على هذا الأمر مناخ سياسي في داخل الحركة الفنية المصرية المعاصرة، تفاعلت فيه هذه المواقف المحزنة والسلوكيات السالبة، واشتد ساعد الرجعيين، فصاروا يصدرون البيانات شديدة اللهجة التي تنذر بأخطار تهدد الحركة الفنية، باستخدام عبارات إنشائية عن الوطنية والمسئولية أمام الجماهير، وأمام الوطن والقومية، وبالتخوف من ترويج اتجاهات عبثية، بعيدة عن المنابع القومية، ومخيبة لآمال الجماهير، والدعوة إلى إعادة إرساء قواعد الواقعية المدرسية إلى حلبة الحركة.

وهكذا صارت المقولات الساذجة تنتشر بين شباب الفنانين وكهولهم في محاولة لتكوين رأي عام مقوض للاتجاهات الطليعية، مرسخ للتقليدية والجمود. وعزز أولئك حملتهم في الصحف السيارة والمجلات .

ومن ثم فإنه من السهل أن نقسم الوضع الراهن في الحركة الفنية في مصر إلى تيارين ظاهرين تمام الظهور، وإن بذل بعض دعاة كل تصنيف جهوداً تصل إلى حد

التبجح من أجل الاستئثار بالصفات التى يريدها كل فريق .

التيار الطليعى التقدمى - والتيار المحافظ :

التيار الأول : الطليعى يؤمن أصحابه بوجود لغة جديدة للفن التشكيلى لها مفرداتها وأحوالها ومشارطاتها. وأن اللغة التى كانت سائدة من قبل قد فات أوانها، وأنه لا محالة لمن يريد من أن يواكب العصر وينتزع لنفسه على المستوى الفردى والجماعى والقومى - مكانا على خارطة الإبداع العالمية من أن يتحدث تلك اللغة ويتخاطب من خلالها .

والفنان الطليعى كما يقول الناقد الإيطالى «بونيتو أوليفا» رأس سهم للتقدم فى مجال ما لمحاربة الأفكار القديمة والإلحاح على الأفكار الجديدة. والطليعيون ينظرون إلى معايشة أزمة العصر الحديث بأبعاده المضطربة .

وقد تحولت الطليعة فى الفن من معالجة الصياغات الجمالية والأنماط المدرسية، والإتقان الحرفى والزيغ الإدراكى، والتجريب فى معطيات الهندسة الفراغية وقوانين الإدراك، ومن الحركية والتجريدية والبنائية، إلى التحطيمية والتمرد على القوالب والمسميات، ورفض الخلود المصيرى للمنتج الفنى، والسخرية من الجميل ومن الفنى، تحولت إلى إحلال الروحى محل الحسى، التأملى محل المتقن، الغامض محل المقنع والمباشر، تداخل فى أعمالهم الإنسان والفكرة والتشيؤ جميعا، وأصبح النص هو المعنى، أو المعنى بلا نص، أو النص بلا معنى فى مضمار المفاهيمية، والتحم عندهم المادى بالرمزى، واشتبك العقلى بالجسدى، والبنائى مع الميتافيزيقى، وتعددت مصادر الفن عندهم كالفلسفة بلا حدود، ويولى الطليعيون أهمية إلى الفطرة والإحساس، كمثيرات مركزية للخروج من الاصطلاحى والعقلى والنقلى، وإلى الانفتاح بمرونة وذكاء على استقبال معطيات الثقافة العالمية وصهرها فى بنية الثقافة الذاتية والوطنية. ويضم الفريق الطليعى فى مصر فنانين تتراوح أعمارهم بدرجات، ومنهم فنانون شبان متألقون .

وهذه اللغة الجديدة التى يبشر بها التيار الطليعى - قد تتضمن أشكالا جديدة وبنيات

جديدة ومداخل ومذاهب وتشعيبات متعددة، لم يكن لها فى قاموس البصرية وجود واعتراف، بينما كان لأغلبها تواجد تأصيلى فى فنون الإنسان المصرى القديم، وحلت محلها تدريجيا حتى العصور الوسطى وعصر النهضة وما يتبعه إلى بواكير العصر الحديث فى منتصف القرن التاسع عشر، لغة قاعدية أصولية تقوم على ما هو «نقلى» أداتى وليس ما هو عقلى وحسى تأملى، فصارت تكريساً للجمود فى دائرة التقليد لإبداعات أساتذة أفذاذ وضعوا قواعد الفن ومقاييسه بصورة قاعدية لا تقبل التصرف، وأصبح الفنانون طوال هذه الفترة التاريخية - ما عدا القلة المبدعة حقاً هم المسئولون عن جمود اللاحق عليهم من الأجيال، مثله مثل المهنى فى باقى الحرف صاحب صنعة .

أما الفريق الآخر - المحافظ فقد وقفت حدود اللغة لديه عند نهاية القرن التاسع عشر أى عند التأثيرية وقليل مما بعدها، ولكن حلمهم ينتهى فى واقع الأمر عند المرحلة الواقعية الأوربية التى هيمنت على مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة إبان نشأتها فى ١٩٠٨. تتكئ رؤية هذا الفريق إلى كون الخروج عن هذا الاتجاه يدخل تحت مسميات تبدأ من الهروب - إلى العبث - إلى الانحطاط - إلى الافتعال - بينما ينسبان إلى الفن الواقعى والتأثيرى والتعبيرى والرومانسى بملامحه الغربية، صفات مثل الفن الصادق - والفن الرصين والفن الأصيل - إلى آخر تلك الصفات التى كانت شائعة فى منتصف القرن السابع عشر وحتى أوائل القرن التاسع عشر .

هذا الحال شائع بين العديد ممن يمارسون الكتابة النقدية فى الفن التشكيلى فى وطننا العربى فيما عدا النذر اليسير منهم، وهو أمر محزن أن يكون قوام الخبرة التى يملكها خبير ما، لغة اندثرت منذ أكثر من مائة وخمسين عاماً من الزمان، كانت ثورة التجديد خلالها سريعة ثم فطرية ثم ساحقة وتصادمية، ومن ثم فإننا نتعامل مع نقاد ومع فنانين «أنتيك» يتجادلون حول أعمال فنية معاصرة مفرداتها وقواعدها ليست مثبوتة فى قاموسهم العتيق، وفى هذا شىء غير يسير من العبثية واللا معقول.

بمراجعة ما يكتب عن الفنانين التقليديين وأصحاب الاتجاهات الجامدة يكشف أولئك الكتاب دون أن يقصدوا، عن حلمهم المشار إليه بأن يتباكوا على مثل هذا الفن الرصين،

الأصيل، الصادق، الخالد الذى صار مستهدفاً من أولئك المغالين السطحيين اللاهثين وراء العبث، تفصح تلك المقدمات عن أولويات أولئك الكتاب وأحلامهم المتجمدة فى عكس تيار التاريخ، ويلوذ أولئك الكتاب من الفريق الثانى بأساليب قمعية، وإرهابية أحياناً للدفاع عن جمودهم، فهم يستخدمون مثلاً فقرات من النصوص المقدسة أو مقولات لزعماء سياسيين لتأويل مقولاتهم وتسييسها بصورة فارضة، كما تتبدل مقولاتهم لتتمسح بالرائج من الأهداف الوطنية والقومية، كالأصالة الوطنية والاجتماعية والانتماء والبيئة، وفى كل الأحوال يتقمصون ويلبسون بضاعتهم زيا بطوليا .

إن مقولات هامة كالأصالة والقيمة والبيئة والقيم الاجتماعية والروحية، قد لويت واستخدمت للتأويلات الانتهازية بحيث زحزحت عن مكانها الصحيح، وصارت التأويلات المفتعلة أدوات قمعية فى أيدى المنتفعين من التجار والكتاب؛ للترويج الرخيص لإنجازات ما دون الفن من تشكيلات بدائية تنتسب إلى أعمال الهواة المفتعلة، وذات الطابع السياحى والتسويقى .

وهناك أيضاً ظاهرة خطيرة فى الكلام عن الفن فى بلادنا، إذ تستخدم الألفاظ ذاتها لمطاردة اتجاه معين كالتجريد باعتباره انهزاميا وعبثيا وتبعيا/ وفى ترسيخ أو تأييد نمط آخر باعتباره فن الإنسانية والمجتمع والوطنية.. إلخ ثم نجد التأويل نفسه يقلب الآية رأساً على عقب، حيث يشار إلى التجريد/ بأنه الزهد فى رسم الكائنات والبلاغات التشكيلية وربطه بالتراث الفنى الإسلامى باعتباره فناً قومياً.

إن التناول التلفيقى للكتابة عن الفن يساعد على زيادة اللبس والغموض، بل ويساهم بقوة فى نفور الجماهير من الدخول فى الخطاب الفنى المتلعثم المضطرب، الذى يفتقد للموثوقية والاتساق، ويشوش على شباب الفنانين الذين يفتقدون القدوة فى خضم تبادل الاتهامات الغامضة. إن النتاج التشكيلى المصرى يعانى بوضوح من ذلك التشوش والاضطراب بالوقوع فى أسر الشكلانية تارة والخطابية تارة ثانية، والتلفيقية تارة ثالثة والتقليد تارة رابعة والاستعراض تارة خامسة .

أثر الثقافة فى العمل الفنى (التشكيلى خاصة)

د. مصطفى يحيى

العمل الفنى هو رسالة من الإنسان الفرد إلى الآخر أو من (أنا) الفنان المبدع إلى (نحن) الجماعة فى قالب إبداعى مؤطرا بالتحضر الثقافى.

ومع اختلاف دافعية الفنان لإبداع أعماله منذ العصر الحجرى مروراً بالحضارات النهرية القديمة المستقرة بوادى النيل، وبين النهرين وغيرها .. أبدع الفنان أعمالا تكرث المعتقد الدينى، كما ندرك فى حضارة الإغريق انفصال الدين عن الحياة نسبياً وظهور طبقة الفلاسفة والعلماء، وورث الرومان ميراث الإغريق الحضارى والثقافى وأضافوا له ومعهم الفرس ثقافة القيم الدنيوية وبعدوا عن الهوس الوثنى نسبياً واهتموا بالهندسة والعمارة والفلك وسادت الثقافات الدنيوية وظهرت ثقافة عامة الشعب.

وفى عصر النهضة وجهت الكنيسة كبار فنانى إيطاليا لنشر الدين الجديد وخدمة الكنيسة تارة والأمراء والإقطاعين تارة أخرى .. وسيطرت الثقافة الدينية المسيحية على إبداع فنانى هذا العصر مثل مايكل انجلو - دافنشى - .... إلخ).

وبالرغم من غياب دولتى الرومان والفرس سياسياً بهزيمتهم على يد الحضارة الإسلامية .. فقد تأثرت الحضارة الإسلامية من بدايتها بشكل واضح بالفن البيزنطى والساسانى والقبطى فأخذت ما يناسبها وتركت ما يخالف المعتقد والعرف الإسلامى – ونتج فناً إسلامياً تطبيقياً يلبى حاجة الإنسان المسلم الدنيوية والدينية فى آن واحد مرتبط بثقافة إسلامية محددة بخصائص وقيود. احتال عليها الفنان المسلم فأنتج فناً إسلامياً له الرؤيا المتحررة المبتكرة فصور المحال والخرافى فى الأدب والرسم كما فى قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة – وأثرت القاليد الثقافية الإسلامية فى ضرورة خصوصية البيت، وما بداخله من بشر فظهرت المشربيات التى تغطى نوافذ المنازل ودائماً، تفتح نوافذها على الداخل، وتتداخل الأشكال خلفها مع مقدمتها المثقبة المزخرفة صمم المدن الإسلامية والشوارع والحوارى والمساجد برؤيا معمارية تتفق وثقافته الإسلامية فتشغل السطوح الفارغة مظهراً كان من مظاهر إتقان الصنعة لينال ثواب الدنيا والآخرة .. فعرف قيمة الفراغ فشغله عندما وجد ضرورة لإشغاله وتركه معمارياً عندما وجد ضرورة لهذا الترك.

وندرك تطور وارتقاء الثقافة فى الفترة قبل وبين الحربين العالميتين وما نتج عنها من تطور فى المكتشفات العلمية فى الضوء واللون والشعور واللاشعور ودوافع السلوك الإنسانى واكتشاف قوة البخار وطاقة الكهرباء وظهور المدن الصناعية والسيارة والطائرة والقطار والهاتف والمذياع والبرق والسينما والمطابع والصحف اليومية وشيدت الطرق السريعة فاختصرت المسافات والأزمان .. وتأصلت ثقافات الجماعات العرقية .. وطفت على السطح الجماعات السياسية .. وانتماءتها ذات الأهداف الخاصة التى تروج لها من خلال خلفيات ثقافية أيدلوجية بأعمال فنية كالشيوعية والرأسمالية والاشتراكية ...

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وذهاب الدعايات السياسية البراقة إلى لا شىء. أصيب مثقفو أوروبا والعالم العربى خاصة بإحباط قومى وثقافى .. وظهرت حالات الاغتراب داخل أوطانهم قصرت أم طالت .. ومن هنا تأتى أهمية الثقافة فى الأعمال

الفنية التشكيلية تاريخياً ومعاصراً فنتساءل فى بحثنا هذا :

(١) هل يوجد عمل فنى لا يحمل فى بنياته الإبداعية قيماً ثقافية .... ؟

(٢) ما الفرق بين إبداع الفنان المثقف وغير المثقف ..... ؟

(٣) ما مدى تأثير ثقافة العصر على إبداع الفنان .....؟

(٤) ما أهمية الثقافة للفنان التشكيلى .... ؟

وقبل الإجابة على تساؤلات البحث نذكر أهمية الثقافة فى حياتنا. فالثقافة تجىء من فعل التثقيف أى التهذيب والارتقاء بقيم السلوك فى جميع مناحى الحياة، وإدراك العالم برؤيا واقعية تارة واستشرافية مستقبلية تارة أخرى. فأهمية الثقافة مرتبطة بالوعى بالمتغيرات الجديدة وتحصيل أكبر قدر من المعرفة؛ لرؤيا الغد بأسلوب حياة أفضل وأرقى وأكثر رفاهية .. فالإنسان البدائى فى رحلته الحياتية حتى إنسان اليوم فى حركة دائمة ودؤوبة ومستمرة للارتقاء بأسلوب حياته إلى الأفضل دائماً.

(١) العمل الفنى بعد انتهاء الفنان من إبداعه وعرضه على الأخر يحمل داخل بنياته قيماً جمالية ورموزاً ولازمات خيال برؤيا تركيبية وتكثيفية فى قالب إبداعى .. وهذا العمل بعد عملية العرض ينفصل تماماً عن الفنان المبدع متحولا لكيان المستقبل بذاته .. ومن سماته الجدة وعدم التكرار والابتكار، ودائماً الجديد له إثارته وغموضه، ويجاهد المتذوق المستمتع ذهنياً ليكتشف ما به من جماليات .. وفى كل مرة يتفاعل معه يكتشف قيماً جمالية لم يكتشفها فى المرات السابقة، وهكذا دائماً داخل العمل الفنى الإبداعى ثراء جمالى نتيجة لأنه لا يفصح عما به من جمالية دفعة واحدة بل يحتاج لتكرار المحاولة والمجاهدة بخلفية ثقافية للوقوف على عتبة الإحساس بعالمه الداخلى الخاص للولوج لهذا العالم السحرى المخصب بثقافة الفنان المبدع الداخلية والمحملة بأطر اجتماعية للبيئة الأسرية والاقتصادية، والسياسية والنفسية، ومن جهة أخرى ندرك سببا لهذا الاستمتاع باكتشاف جماليات جديدة كل مرة لأن الإنسان الفرد المتذوق المستمتع تنمو ثقافته وإدراكه فيكتشف علاقات وقيم لم يكن ليكتشفها فى المرات السابقة نتيجة لتطوره ثقافياً .. فكثير من الأعمال الفنية التشكيلية أو

الشعرية والروائية القديمة نكتشف فيها جماليات حالياً لم تكن معروفة فى عصر إنتاجها نتيجة لنمو وتطور الحس الثقافى المعاصر.

فالقيم الثقافية داخل العمل الفنى هى الشىء الذى يحمله معه المتذوق المستمتع للعمل الفنى بعد انتهاء تفاعله مع هذا العمل الفنى أو ذاك - محاولا الولوج لعالمه الخاص والسير على درب الفنان الإبداعى، ومحاولاً المرور بالتجربة الإبداعية متلمساً بناء العمل الفنى الداخلى المحمل برؤيا الفنان الإبداعية من منظور تكوينه الثقافى.

فالمتذوق يشترك مع الفنان فى إمكانية التفاعل مع العمل الفنى وجدانياً فى حالة تجمع بين الشعور واللاشعور فى آن واحد، وأيضاً فى التوازن النفسى والثقة بالنفس نتيجة المقدرة على استيعاب الأبعاد والقيم الثقافية داخل العمل الفنى، والوصول إلى مرحلة الاستمتاع الفنى بها. ويختلف المتذوق المستمتع مع الفنان فى أن الأول ابتكاره أثناء تفاعله مع العمل الفنى مقيد بما أبدعه الفنان من ألوان وخطوط وتكوينات وإيقاعات .. إلخ. أما الثانى فله الحرية الكاملة فى تناول إبداعه بأدوات وقيم ورؤى خاصة بتكوينه الثقافى.

ويرى (بنجتسون) (٢) - أن القيم ما هى إلا نتاج ثلاثة مستويات اجتماعية :

أولها : المستوى الذى تحدد فيه الثقافة المفاهيم الجديدة بالرغبة فيها.

وثانيها : حيث توجد الأسرة وتوجهاتها نحو قيم وغايات بعينها .

والمستوى الثالث : ويتمثل فى الجوانب الاجتماعية الفرعية كالمستوى الاقتصادى والاجتماعى، والدينى، والجنس، المهنة ومستوى التعليم.

وعن الإطار الحضارى وبروز توجهات قيمية معينة، وعدم ظهور أخرى. وعن تأثير الثقافة فى إبراز هذه التوجيهات توصلت (فلورانس كلوكهون) (٣) إلى أن لكل ثقافة من الثقافات (بروفيلا) أو نسقاً من التوجهات القيمية الخاصة بها، وتحاول من خلال عمليات التنشئة الاجتماعية أن تفهرس من أفرادها وهذه التوجهات القيمية هى :

(١) التوجه الطبيعى والفطرى للبشر.

(٢) توجه الفرد فى علاقته بالطبيعة.

(٣) توجه الفرد على مدى الزمن.

(٤) توجه نشاط الفرد.

(٥) توجه العلاقات بين الأفراد.

(٢) الفنان المثقف دائماً ثورى يطمح لتغيير الواقع إلى الأفضل، ولديه الرؤية الارتقائية لنظم المجتمع. يرصد دائماً نواحى القصور والخلل ويكشفها فى أعماله بدعوى تحريضية لتغيير السائد .. ندرك ذلك فى أعمال الإسبانى (جويا) وبعض أعمال (عبد الهادى الجزار)، (وجاذبية سرى)، و(آدم حنين) و (جورج البهجورى) بمصر متحولا إلى عين كاشفة وضمير للآخرين له حس الفنان الحالم بمستقبل أرقى وأفضل. والإبداع الفنى أحد تعريفاته هو المقدرة على الاكتشاف ثم الهدم ثم البناء .. فالحركة الدادية رفعت شعار (لا فن) فى ميونخ (١٩٣٧) عندما اكتشفت خلل ما فى المسيرة الثقافية الفنية التشكيلية وقتها وهدمت جميع القيم الفنية. ولكن لم يستطع فنانوها بناء فن جديد ورؤيا جديدة؛ لأن عامل الهدم كان هو السائد من جهة وافتقادهم للبعد الثقافى المتحرر البناء لصالح الآخرين من جهة أخرى. فانتهت إلى لا شىء لتجىء بعدها السريالية من منظور ثقافى نفسى علمى محملة بقيم جمالية وفنية باقية حتى الآن.

ومن قبلها أتت الحركة الوحشية كثورة لونية فى باريس فى الفترة (١٩٠٥ - ١٩٠٧) نتيجة لمكتشفات اللون الحديث وظهور اللوحات المعدة سطوحها للعمل عليها مباشرة بدون تجهيز مما وفر وقت وجهد وطاقة الفنان الانفعالية، ومارس العنف اللونى على سطوح لوحاته، وسميت مدرسة السطوح الملونة لافتقادها للمضمون والبعد الثقافى. فانتهت سريعاً، وبعد أن استمرت حوالى ثلاث سنوات فقط، ومهدت للمدارس التى جاءت بعدها.

وهكذا.. فالبعد الثورى الفنى لا يكفى. بل أن يخصب بالقيم الثقافية الحاوية لأفكار لتغيير الواقع المعاش إلى الأجمل والأفضل.

ولأن أعمال الفنان تصل إلينا من خلال مراياه الإبداعية العاكسة. فإن لحظة

الإبداع تحمل داخل بنائياتها تكوينه الثقافى الذاتى متداخلة بتآلف مع رؤياه للواقع. فمرايا الفنان العاكسة دائماً مصبوغة بثقافته وخبراته السابقة .. نتلمس ذلك فى كم الرموز والإسقاطات والإشارات والعلاقات المبتكرة متحولا لراصد وناقد ومشارك وفعال للحياة من حوله طارحاً رؤياه الخاصة على الآخرين.

وهكذا ظهرت المدارس الفنية من تعبيرية وتجريدية وسريالية وفنون خداع بصرى وتصوير إيقاعى وأعمال مركبة فى الفراغ .. إلخ، لها الدافعية الثقافية والرؤيا المتحررة للعالم من حولنا محملة بأطر ثقافية لفنانين مبدعين.

أما افتقاد الثقافة لدى الفنان فتأتى بفن مسطح ساذج به سمة التكرار ندرك ذلك فى فنون المرضى العقليين حيث تفتقد إلى الترابط العقلانى والهدف من إبداعها .. وهناك فنانو (الفن البدائى الحديث) والفنانون الفطريون، والفنانون التلقائون من أمريكا مثل إدوارد هيكس (١٨٧٠ - ١٩٤٩)، جون كين (١٨٧٠ - ١٩٣٤) والفرنسى كاميل بومبوذا واليوغسلافى إيفان جينير ليك (١٩١٤ -) والمصرى المعاصر الأصم الأبكم موريس فريد، وهناك فنانو يوم الأحد (Sun Day Painter) مثل الفرنسى هنرى روسوه (١٨٤٤ - ١٩١٠) - وأحياناً يطلق عليهم الفن الخارجى (Out Sid Art) (٤).

وندرك الأعمال الفنية ذات الصفة الحرفية التجارية الشعبية وتحمل ثقافات متوارثة لقوميات وبيئات هؤلاء الفنانين الريفيين. ولا تتطور لافتقاد منفذيها للثقافة العامة والخاصة والوعى بقضايا العصر. وهى دائماً لا تثير الوجدان لخلوها من الأفكار وعدم طرحها للقضايا، ولكنها أحياناً تثير فى المشاهد التعاطف والشفقة من منظور إنسانى. ويغلب عليها العامل النفعى التطبيقى مثل صناعة القبعات القشية ومنتجات السجاد الشعبى والحصير والفخار المتشكل وأعمال تزيين العربات اليدوية .... إلخ.

(٣) ندرك المناخ الثقافى فى إبداعات الفنانين أو ما يطلق عليه البيئة الثقافية أو ثقافة العصر. فالخطاب الثقافى فى العصر الأموى والعباسى كان فن القول وما به من شعر وخطابة. ثم تأتى فنون مرتبطة بالثقافة الإسلامية كتجميل المخطوطات وتذهيب المصاحف ونسخها ثم فنون العمارة الدينية والدنيوية، فالفنون التطبيقية المنقولة. وتظهر أهمية علوم

الحساب والفلك والمواقيت اليومية لارتباطها بالعقيدة الإسلامية من تحديد نسب المواريث واتجاه القبلة ومواقيت الصلوات والصوم والحج .... من خلال ثقافة العصر الإسلامية ... فعندما تغير الواقع الحياتى تغير الخطاب الثقافى فمثلا فى أوربا باكتشاف الشعور واللاشعور ودوافع السلوك الإنسانى للألمانى (سيجموند فرويد) ظهرت آثار ذلك فى الأفلام السينمائية والأدب والفنون التشكيلية، وعرفت بالمدرسة التعبيرية. ندرك ذلك فى أعمال الفنانين الألمان (كيرشنر اريك هيكل – روتلوف – نولد – أتو مولر – ماكس بيكان – أوسكار كوكو شكا) مظهرين البعد الداخلى والدراما النفسية للإنسان البسيط داخل مجتمع التحولات الصناعية، وضغوط القهر العسكرى، والأنظمة السياسية المستبدة فى ما بين الحربين العالميتين.

وندرك أثر ثقافة العصر فى أعمال (حامد ندا) ابن رجل الدين المولود بحى الخليفة بالقاهرة (١٩٢٤ – ١٩٩٠) وذهابه يومياً وعند عودته فى المساء يجد الناس كما تركهم على مقاعدهم بالمقاهى الشعبية .. فظهرت شخوصه لها أرجل وأكف ضخمة ملتصقة بالمقاعد وتدلت من أيديهم المسابح الضخمة .. وتأتى لنا لازمات خياله فى حيوان القط وسحره الليلى، والديك الشقى والنساء الفارعات وإسقاطات نفسية من عالمه الشديد الخصوصية .. وعندما يترك البيئة الشعبية وينتقل للإقامة بضاحية مصر الجديدة ويصاب بضعف السمع تتأثر أعماله فى تلك المرحلة بثقافة البيئة الجديدة وأيضاً بحالته الصحية ..

وندرك ثقافة العصر لدى (عبد الهادى الجزار – ١٩٢٥ – ١٩٦٦) مع تطوره الثقافى فى مرحلة القواقع واعتقاده بأن الحياة بدأت من البحر ثم المرحلة الشعبية وما بها من سحر وغيبيات وطقوس غامضة ورصد البسطاء والفقراء المهمشين والهامشين فى تلك البيئة ثم مرحلة التركيب والتفكيك الميكانيكى بخلفية سريالية تجريدية تتأثر بثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فتظهر فى أعماله صدى الخطاب الثقافى الثورى الموجه، وأحلام العصر الحديثة للتواصل مع مخلوقات الفضاء الخارجى والآلات الحديثة.

أما جاذبية سرى الفنانة المعاصرة والمولودة بالقاهرة (١٩٢٥) .. ندرك تحولاتها فى المرحلة الاجتماعية وظهور الأطفال الفقراء وأرجوحات البنات الصغيرات ثم حلم غزو الصحراء والناس والبيوت .. ثم تبعث إلى الولايات المتحدة فى التسعينيات من هذا القرن للإقامة هناك، وإقامة معارض، وندرك التأثر الثقافى الأمريكى .. فأبدعت أعمالا فنية بها ظلال وروح وإيقاع الخطاب الثقافى لهذه البلاد من خلال معرضها الذى أقيم بعد عودتها فى قاعة إخناتون بمجمع الفنون بالزمالك .. ومع الحفاظ على أصالة شخصيتها المصرية . ندرك التأثر الثقافى الأمريكى على سطح أعمالها إذا قورنت بأعمال مراحلها السابقة عن الناس والنيل والمراكب وأزمة الإسكان بعد هزيمة ١٩٦٧ – فأعمالها فى تلك المرحلة تأثرت بإيقاع العصر هناك لأنها أبدعت من خلال مراياها العاكسة .. فظهرت سمات ثقافة بيئة ذلك العصر داخل بنائيات أعمالها ..

(٤) تأتى أهمية الثقافة للفنان التشكيلى – لأن عملية الإبداع يأتى جزء كبير منها بالجمع بين حالتى الشعور واللاشعور فى آن واحد كما يطلق عليها الحالة الوجدانية الكاملة .. فالمبدع يستدعى ويستجلب – لا إرادياً – من مستودع ذكرياته وأحلامه ومخيلته لازمات الخيال وعلاقات مطمورة فى مكان ما فى عقله الباطن .. ممتزجة بقيم عقلية واعية تجاه بنائيات عمله الفنى لتأتى كنمط إبداعى مبتكر وأصيل به صفة المرونة والطلاقة والمعايير والقيم الجمالية محملة بأفكار ثقافة العصر.

فالثقافة الذاتية للفنان التشكيلى تمده برؤى وعلاقات لا نهائية لرصد وإدراك الواقع وما به من سلبيات وإيجابيات مكونة لديه الرؤيا المستشرفة للغد الأفضل متحولا إلى مجاهد بآراء مخصبة بثقافته الذاتية ..

حيث يقول الناقد الفرنسى (سانت بوف) (٤) .. إن عمل أى مبدع لا يفسر إلا حياته) ورفع شعاراً لتفسير أعمال الفنان بـ (عود إلى الإنسان).

وفى حالة ضحالة الثقافة أو غيابها تسقط قيم الإبداع وتجف ينابيعه ولا يجد الفنان الرؤيا والرؤى للواقع والمستقبل لأن الفن التشكيلى هو فن بصرى غالباً له صفة الثبات أى التفاعل مع العمل الفنى من خلال الثقافة البصرية المعرفية الإدراكية

للمتذوق المستمتع به فالتعبير بلغة الأشكال الثابتة البصرية سواء مسطحة أو متشكلة داخل أو خارج فراغ ما .. لابد من أن تتميز بخلفية ثقافية لدى المبدع من جهة والمتذوق لها من جهة أخرى حتى تصل رسالتها الوجدانية محملة بأفكار فى إطار ثقافى إبداعى واعية بلغتها من خلال مستوى ثقافى تشكيلى.

وندرك كيف سقطت سريعاً الحركة الوحشية فى باريس لافتقادها للمضمون الثقافى، وأيضاً نالت نفس المصير الحركة الدادية فى ميونخ لنفس السبب .

فثقافة الفنان التشكيلى هى دافعيته المستمرة لإبداع وابتكار أعمال لها الرؤيا المعاصرة بلغة العصر محققها من خلال التواصل الثقافى مع المتلقين المتذوقين من جهة، وأيضاً إيجاد المعادل التشكيلى لإحساسه برؤيا لها الحداثة الفنية.

فثقافة الفنان تمده دائماً بالأفكار فى أعماله وتلك الأفكار والرؤى تبقى وتستقر بعدوى المشاهدة والتلقى والتذوق للجماهير، وتحملها معها وجدانياً مشكلة لبناء ثقافة فردية بحساب الفروق الفردية واختلاف مستويات التذوق لديهم .. مثيرة للدهشة وشاحذة للخيال لرؤية علاقات جديدة للحياة بلغة تشكيلية راقية.

فالأعمال المخصبة بالأفكار الثقافية الراقية تبقى والأخرى التى يغلب عليها الخطاب الزمنى والموجه الإنشائى تنتهى سريعاً. فالأعمال الإبداعية الراقية كما ذكرت تبقى أمام متغيرات العصور لما به من توازن بين الأفكار الثقافية والقيم التشكيلية الجمالية ..

فمازلنا نتذوق وتؤثر فينا أعمال الحضارات القديمة ومايكل أنجلو وجويا، بيكاسو، فان جوخ، ومن مصر رمسيس يونان، محمود سعيد، عبد الهادى الجزار، حامد ندا، ومن المعاصرين، جاذبية سرى، آدم حنين، جورج البهجورى، أحمد شيحا، ود.مصطفى الرزاز، د. أحمد نوار، د. فتحى أحمد، د. رمزى مصطفى، د. سيد القماش، د. رضا عبد السلام، وآخرون.

فالثقافة بجانب دافعيتها الإبداعية للفنان .. تساعده على التوازن النفسى والثقة بالنفس فى المقدرة على مخاطبة الآخرين من خلال أعماله الفنية بلغة العصر متواصلا معهم بلغته التشكيلية.

الهوامش :

(١) د. مصطفى يحيى - الفراغ في الفنون الإسلامية - مجلة المسرح - بحث منشور- العدد (٨٥). لسنة ١٩٩٥ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ص ٢٣ - ٢٤.

(٢) د. عبد اللطيف خليفة - ارتقاء القيم - دراسة نفسية - عالم المعرفة (١٦٠) - الكويت ص ٨٨.

(٣) نفس المرجع السابق ص ٨٩.

Thames and Hudson - Primitive Painters - London 1978. P. 5.

(٥) د. مصطفى يحيى - التذوق الفنى والسينما - دار غريب ١٩٩١ ص، ٢٣.

المراجع :

(١) د. عبد اللطيف خليفة - ارتقاء القيم - دراسة نفسية - عالم المعرفة (١٦٠) الكويت.

(٢) د. مصطفى يحيى - التذوق الفنى والسينما - دار غريب ١٩٩١.

(٣) الكسندرو روشكا - الإبداع العام والخاص - عالم المعرفة (١٤٤) الكويت.

(٤) مايكل كاريذرس - لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة؟ - عالم المعرفة (٢٢٩) الكويت.

(٥) د. مصرى حنورة - سيكولوجية التذوق الفنى - دار المعارف ١٩٨٥.

(٦) د. مصطفى يحيى - القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية - دار المعارف ١٩٩٢.

(٧) د. مصطفى يحيى - الفراغ فى الفنون الإسلامية - مجلة المسرح - بحث منشور - العدد (٨٥) ١٩٩٥ الهيئة العامة للكتاب.

(1) Renata Negri Matiss and Fauvres - New York 1975.

(2) Wolf The expressionists - London - 1971.

(3) Thames and Hndson - Primitive Painters - London - 1978.

الثقافة والفنان التشكيلى المعاصر

د. مصطفى يحيى

الفنان هو ذلك الإنسان الحامل والحاوى والمعبر عن وجدان جمـــاعته فى إطار ثقافى راقٍ يتـــفق وقيم جماليات عصره. بل هو مرآتها التى ترى من خلال أعماله واقعها كما تحب أن تحياه.. فالإنسان البدائى وصلت إلينا رسالته مرسومـــة نتيجة لظهور شخص بين الجماعة تتوافـــر لديه مهارة ليست لأقرانه فى خربشة جدران الكهف برســـومات وبتشكيل دمى حجرية لنساء بدينات من خلال رؤيا معاصرة لزمانه وواقعـــه مندفعـــا فى ذلك النشاط الفنى لخـــدمة الجماعـــة، وربما بسبب دافعية الخـــوف أو الامتلاك وأحيـــانا التسلية، وربما لنقل الخـــبرة والفهـــرسة والتصنيف لصالح جماعته..

فخربش جدران الكهف الشبه مظلم بنشاط الصيد والقنص وفى مرحلة متقدمة رسم معاركه مع الأغراب من بنى جنسه – معتقداً أن برسمه هذا يمتلك ويسيطر على الحيوان؛ لأن فى يقينه أن صورة أو رسم الشىء تضاهى وجدانيا وواقعيا

الشىء نفسه، وأحيانا رسم نفسه قادراً أو منتصرا على الحيوان ممارسا بذلك درءاً للخوف وتعويضاً نفسياً لذاته عندما يلاقى الحيوان فى الصباح يهزمه.. ولجأ إلى تلوين هذه المخربشات بالألوان البسيطة الموجودة ببيئته باحثاً عن البهجة والسعادة لتحسين وتهذيب ذلك النشاط بتحديدها بالألوان وتغطية سطوحها بمساحات ملونة لتضاهى واقعية الأجساد الحيوانية.. وبذلك لجأ وهو لا يدرى إلى تثقيف وتهذيب رسوماته الجدارية.. وفى التماثيل المتشكلة لنساء العصر الحجرى (فينوس)(١) نراه شكل صورة المرأة كنموذج جمالى يحب أن يراه ويسكن خياله فمناطق الأنوثة والأمومة متضخمة كما لو أنها فى حالة حمل وإنجاب دائمين. محققا بذلك رؤيا بها حداثة تجاه متطلبات عصره كما يحب أن يحياه من ضرورة زيادة نسله حتى يواجه حياة الغابة ويسيطر على الحيوان ويقهر الغرباء - فالنموذج الجمالى للمرأة متأثرا بالواقع الاقتصادى والأمنى - فعندما كان مستهلكا للغذاء فكان يلتقط المتساقط من الثمار ويصطاد ضعاف الحيوان.. وتدريجيا استقر ومارس الملكية وزرع الأرض بجوار مصب الأنهار وتحول إلى منتج للغذاء الزراعى ودجن الحيوان، وعرف النار، وتفاعل مع البيئة من حوله اقتصاديا وأصبحت الشجرة والحيوان والطير تمثل له قيمة نفعية وتكونت الجماعة المستقرة والعشيرة والقبيلة والقرية، وظهرت الوظائف من حراسة ودفاع وزراعة وظهر الساحر والكاهن الذى يأتى بالغريب من الحركة والغامض من الاصوات مدعيا السيطرة على غدر الطبيعة والكواسر. ويذكر (جيورجى غاتشف)(٢) «لم يتعود الإنسان القديم تخزين شىء فى ذاكرته، أى : لم يتعود على الاحتفاظ بشىء بتخطيط مقصود. بل كان يتصرف تبعا لباعث مباشر لنزوع فطرى. وفى لحظة تماسه مع الشىء تظهر صورة الشىء نفسه وصورة الفعل كتجسيد للفكرة أى كتصور للشىء .

ويؤكد أن مراحل تكوين الصورة لدى البدائى تتلخص فى ظهور الصورة بوصفها شكلاً وبنية بوعى. ثم ظهور الشكل المادى للصورة الشعرية أى الفعل، أى الكلمة. ويمكن أن تظهر الصورة المتشكلة أو المرسومة على هيئة (شعر، رواية، تمثال، طقوس

سحرية، رقصات) فالصورة تركيب دائم من (فكرة، مادة، فعل). وفى الحضارات المستقرة تأكدت وظيفة الإنسان الحاذق الماهر المصطلح بتسميته بالفنان فى حياة مجتمعه الكبير محققا دورا دينيا واجتماعيا وسياسيا واقتصاديا فنرى فى حضارة مصر بوادى النيل وأيضاً حضارة بلاد النهرين - أن رؤيا الفنان للواقع من حوله اختلفت باختلاف الواقع ذاته، ويؤكد ذلك الناقد (هيرمان بهر)(٣) (إن تاريخ التصوير لايعد شيئا ولكن تغير الرؤيا هو الأهم.. إن أسلوب التنفيذ تغير فقط عندما تغيرت الرؤيا.. تغير ليحافظ على متغيرات الرؤيا كما هى ..)

وغيرت العين طريقتها فى الرؤيا تبعا لعلاقة الإنسان بالعالم. إن الإنسان يرى العالم تبعا لاتجاهاته نحوه. وبظهور المعتقد الدينى فى مصر الفرعونية القائم على فلسفة البعث وتأليه الملوك واعتبارهم من نسل الآلهة أصبح الإطار الثقافى للحضارة الفرعونية محددا لرؤيا الفنان لاتجاهات عصره الدينية والاقتصادية والاجتماعية، فلجأ إلى تحنيط الجثث للمحافظة عليها حتى تبعث من جديد. فشيد المقابر الحجرية الضخمة والمعابد الجنائزية للملوك وأخرى للآلهة - وعندما حرم الإمبراطور الرومانى عادة تحنيط الجثث فى النصف الأول للقرن الميلادى احتال الفنان المعاصر فأنتج لوحات فنية للأشخاص تؤدى وظيفة جمالية دنيوية وعندما يموت صاحبها تتحول لتؤدى دورا دينيا جنائزيا بأن تثبت بإطارها الخشبى على تابوت المتوفى، وعرفت بلوحات الفيوم. وذلك لتتعرف الروح على الجسد ويبعث للحياة من جديد .

وبذلك توصل الفنان المصرى المعاصر فى القرن الأول الميلادى لمعرفة القيمة الجمالية للصورة المعلقة على الجدران لصاحب الدار، وعند وفاته تثبت على تابوته الخشبى - سابقا بذلك فنانى أوروبا الشمالية الأخوين الفلمنكيين (هوبرت فان آيك ١٣٧٠ - ١٤٢٦) و(جان فان آيك ١٣٩٠ - ١٤٤١) .

أما فى بلاد النهرين -لم يتعقدوا فى البعث بعد الموت- فلم يشيدوا المقابر ولم يمارسوا عادة الحفاظ على أجساد الموتى.. وشيدوا المعابد فوق التلال الطبيعية أو الصناعية لعبادة مظاهر الفلك فى السماء فتماثيلهم الطينية دائما أعينها واسعة

وتنظر إلى أعلى فى ابتهال وتضرع وصغيرة الحجم لقيود خامة الطين والصلصال بعكس التماثيل الضخمة الحجرية بمصر فالإطار الثقافى المؤطر للحياة الاجتماعية والسياسية والدينية والطبيعية لتلك الحضارات كون بنية ثقافية لفنانيها مؤدين أدواراً تتفق وقيم واقع عصرهم المعاش.

فالاستقرار الاقتصادى أدى لاستقرار حضارى فى مصر الفرعونية نتلمسه فى الأعمال الفنية الجدارية خارج المقابر، والأخرى الملونة داخلها لتؤدى وظيفة دينية جنائزية مثل تسلية المتوفى عندما يبعث من جديد، وأيضاً تعتبر مستندات تؤرخ لنشاطه الدنيوى الخير فتساعده على مواجهة حسابه على حسناته وسيئاته داخل القبر، وأيضاً هناك غالبا تمثال بالحجم الطبيعى يرى من جميع الجهات بعكس تماثيل المعابد التى تشاهد بالمواجهة فقط - فذلك التمثال الجنائزى بديل للجسد المحنط فى حالة سرقته أو تلفه تجىء الروح وتتلبسه فيبعث صاحبه من جديد. وكان ينحت هذا التمثال فى ريعان الشباب حتى يبعث صاحبه على نفس الهيئة حتى لو كان المتوفى طاعناً فى السن، ويوضع معه أثاثه وحليه وتماثيل تساوى خدمه وجنوده حتى يبعث على نفس الهيئة الاجتماعية التى كانت فى حياته الدنيوية. وأيضا تقوم على خدمته فى عالم الموتى وتسمى (أو شبتى) وتعنى المجاوب، ويوضع لكل يوم فى السنة تمثال.

وندرك أن الرؤيا الحضارية توجه الفنان إلى إنتاج أعمال تلبى المعتقد الدينى المكون للبناء الثقافى لحضارته ... لدرجة أن هذا الفنان المبدع فى مصر الفرعونية غالبا اسمه مجهول عن قصد باستثناء حالات لوزراء وأمراء فنانين - حيث كان محرما توقيع الفنان على أعماله الفنية لمحاذير دينية ..

لأنه فى اعتقاد المصرى القديم أن الاسم قرين مادى للشخص تماما حيث يمكن ممارسة السحر عليه عندما يعرف اسمه الحقيقى (٦) .

ومن جهة أخرى كيف يوقع الفنان باسمه على تمثال لآلهة أو لملك يتم تقديسه وتقديم القرابين له تقربا واحتراما؟! ففى هذه الحالة سينال الفنان بعضاً من تلك القرابين والتقديس. وأيضا فى حالة التمثال الجنائزى فى المقبرة ربما لا تعثر الروح

على الجسد المحنط فتسكن هذا التمثال وعليه توقيع الفنان. ويحدث تداخل وخطأ ما – وهكذا عاش الفنان المصرى القديم داخل إطار ثقافى مهمش ومجهول الهوية وارتضى ذلك لمحاذير دينية وجنائزية.

ومع التطور الحضارى وانتشار المعارف والعلوم من جنوب البحر المتوسط إلى العالم الجديد فى الشمال عندما نجح «الفينقيون» فى تطوير أسطولهم التجارى فساعدوا فى نقل حضارة مصر والشام وبلاد النهرين إلى بلاد الإغريق، وتخلصت حضاره الإغريق نسبيا من الهوس الدينى، وانفصل الدين عن الحياة وظهرت الفلسفة ورجالها أمثال أرسطو وأفلاطون وأرشميدس، والمثالية الإغريقية والمدينة الفاضلة والمسرح وجامعة أثينا وتناولو الآلهة الساكنة لجبال الأوليمب بالاستهزاء تارة وبمشاركتها للبشر فى أخطائهم تارة أخرى – فأكدت تلك الحضارة على حرية الفرد الإنسان المواطن العادى فى حقه فى ثقافة عامة فله الحرية فى مشاهدة نشاط رياضى أو متابعة مناظرة فى جامعة أثينا بين أرسطو وأفلاطون. أو حضور مسرحية تراجيدية تناقش القدرية وانتصار الخير على الشر من خلال وحدة المكان والزمان والحدث .. فظهرت ثقافة العامة .... وضعفت الحضارة عندما تجمدت على ضرورة محاكاة النموذج الجمالى المثالى، ونحى شباب فنانيها إلى الجمود والتقليد، واختفى الابتكار والإبداع الحر فالثقافة عند (سلامة موسى) (٧) «هى الأفكار، بينما الحضارة هى الأشياء – وتستمد كلمة (ثقافة) معناها الأصلى الذى يعنى الاستنبات والتنمية والصقل».

وتتخلص حضارة الرومان من جمود المثالية الإغريقية وتزدهر فيها ثقافة المنشئات المعمارية والرؤيا الهندسية المادية للتمتع بمباهج الحياة الدنيا بجانب الثقافة العنصرية التى تعلى العنصر الرومانى على كافة الشعوب المستعمرة، وسرعان ما تنتهى على يد فكر ثقافى لحضارة وليدة آتية من صحراء الجزيرة العربية لتقضى على دولة الروم والفرس فى آن واحد. من خلال دافعية ثقافية دينية لها الجانب الروحى المتوازن مع المادى للواقع الحياتى للإنسان المسلم. فالإطار الثقافى للفنان المسلم له خصائص وسمات تتفق والمعتقد الدينى والعرف والبيئة الاجتماعية المناخية

فأدرك قيمة الفراغ (٨) فتركه عندما وجد ضرورة لهذا الترك وشغله عندما وجد حتمية لإشغاله كمظهر لإتقان الصنعة.. وما لها من كسب دينى ودنيوى، ومارس تهذيب وثقل صناعته الفنية التطبيقية بهذا الاشتغال الفنى المقصود. ندرك ذلك فى عمارة المنشآت من المساجد والبيوت والحصون والحانات والأسواق وتخطيط المدن. وأيضا فى الزخارف والفنون التطبيقية الصغيرة. وأيضا من خلال ثقافة دينية إسلامية مرتبطة بالقرآن والسنة توجه السلوك الحضارى لإنسان هذه الحضارة محققة التوازن بين ما هو وجدانى روحى دينى وأيضا متطلبات العصر المادية. فلم يمارس الفنان التمرد أو الاغتراب داخل إطار هذه الحضارة. أما فى عصر النهضة بأوروبا فقد وجهت الديانة المسيحية أعمال الفنانين لصالح الكنيسة والتبشير بالدين الجديد. ندرك ذلك فى أعمال مايكل انجلو، دافنشى، .. إلخ.

فرجال الدين أمموا إبداع الفنان لصالح المعتقد الدينى. ندرك ذلك فى الحضارات القديمة بمصر وبين النهرين وفارس والإغريق والرومان وعصر النهضة، ولكن فى الحضارة الإسلامية انفصل إبداع الفنان عن الدين، ولكن ارتبط بخصائص صارمة لا يخرج عنها تتفق والقرآن والسنة والفقه الثقافى الإسلامى.

وتدريجيا يتخلص بعض الفنانين من سيطرة رجال الدين والأمراء والإقطاعين ويبدعوا فنا لهم شخصيا مثل الإسبانى الثائر جويا، والهولندى رامبرانت ممارسين حرية فردية تجاه المجتمع والأخرين.

فانتجوا أعمالا ليسوا مكلفين بها من أخرين بل أعمالا لها سمة الحرية الفردية للفنان وعلى الآخرين تقبلها بالشراء أو بالرفض.

– وفى منتصف القرن التاسع عشر تأتى مفاجأة تقنية فى عالم الفن باكتشاف الألوان الصناعية الجديدة والمجهزة داخل أنابيب معدنية وجاهزة للاستخدام ومخلوطة بنسب معينة من الزيت ليحفظ سيولتها دائما .. ويكتشف المركب الكيميائى فى صبغة قار الفحم التى أثرت الفن بألوان ساطعة ونقية ومبهجة وأدت أيضا لتطور فن صناعة الأقمشة المنسوجة.

وكما كانت التأثيرية نتيجة اكتشاف إمكانية الضوء وتحليله أصبحت الحركة الوحشية (١٩٠٥ - ١٩٠٧) رد فعل ثقافى علمى للمكتشفات الكيميائية للون - فظهرت ألوان جديدة - مثل الأخضر الليمونى والألوان الكرومية، والمشتقة من الكروم والكوبالت وظهرت أيضا اللوحات المعدة كسطوح لعمل الفنان مباشرة فظهرت ثورة وتحرر لونى عارم فى أعمال الفنانين (فلامنك - دوريان - ماتيس - فان دونجن - براك - جوجان) فى مراحلهم الوحشية.

وسريعا تنتهى الوحشية حيث لم يكن لفنانيها عمق فلسفى ثقافى. وانطلقوا بعنف فى حرية تناول اللون والشكل والموضوع، وبعدوا عن الفلسفات الأكاديمية القديمة - وسميت بحركة السطوح الملونة المبهجة، ولكنها ساعدت على تحرر الفنانين فى اللون والبناء الفنى للعمل الفنى، ومهدت لظهور المدرسة التعبيرية ذات البعد الفلسفى الثقافى المتأثر بأبحاث علم النفس والشعور واللاشعور والبعد الاجتماعى والسياسى لعصرها - حيث تنبأ (جوستاف مور) (٩) للفنان هنرى ماتيس قائلا (ستبسط التصوير) وبهذا التعبير لخص فكر ماتيس فى البحث عن أساسيات البناء الفنى بواسطة وسائل بسيطة للوصول لنتائج عظيمة.

- وتدريجيا يقتحم العلم الحديث حياة الإنسان بظهور قوة البخار وطاقة الكهرباء وآلة الاحتراق الداخلى. وغزت القاطرات والسيارات والطائرات الحياة واختصرت زمن الرحلات، واستعمل الإنسان البرق والهاتف، ودارت المطابع ومصانع الدواء، وظهرت المدن العمالية الصناعية. واكتشف (فرويد) فى ألمانيا الدوافع والسلوك والشعور واللاشعور، واكتُشف طريق رأس الرجاء الصالح والأرض الجديدة فى أمريكا واستراليا، وظهرت المستعمرات فى إفريقيا والعالم العربى، وظهرت قوة أمريكا وظهر المذياع والسينما والتلفاز والقوة الذرية، وهكذا تحول ملايين من البشر إلى تجمعات مقهورة أمام قوى جديدة. وتأكد دور الأحزاب السياسية المطالبة بحقوق فئات عمالية ... فتحول الفنان المثقف الحالم والمعبر عن أحلام مجتمعه إلى مغترب داخل وطنه وكثيرا ما مارس التمرد على واقعه الجديد المعاصر محاولا إنشاء واقع يحلم به للآخرين.

- وتبدأ الحرب العالمية الأولى ليصاب مثقفوا أوربا بالإحباط، وأيضا مفكروا العالم العربى بنفس الحالة حيث حلموا بالتخلص من الاستعمار والتبعية الأجنبية.

وتبدأ وتنتهى الحرب العالمية الثانية بضحايا بالملايين فى أوربا ودول الشرق الأقصى والأدنى والعالم العربى وتتحطم مدن وآمال وأحلام ... وتظهر المدرسة التعبيرية فى ألمانيا وبعض مدن أوروبا كمدرسة احتجاجية ثورية متمردة على الشعارات الواهية لسياسة ذلك العصر. وتنحاز لعامة البشر وتكشف عيوب ونقائض الأنظمة الاجتماعية والسياسة، وتتبلور قوى الطبقة العاملة. وتنشأ ثقافة الطبقة العاملة ذات مطالب تعكس تغير نمط سلوك الحياة لذلك العصر.

فعندما كانت الحركة الوحشية تتلمس طريقها الفنى فى باريس عام ١٩٠٥ ألفَ أربعة شبان جماعة (الجسر) فى (دريسدن) (١٠) بألمانيا وأصبحت أول جماعة تعبيرية فى ألمانيا، ونلاحظ أنهم جميعا درسوا الهندسة المعمارية وتحولوا للفن التشكيلى. وهم (أرنست لودويج كيرشنر - فريتز بلايل - أريك هيكل - كارشميدت روتلوف) وأثروا فى حركة الفن العالمى حتى نهاية الحرب العالمية الثانية - وتظهر جماعة أخرى فى مدينة (ميونيخ) بألمانيا - تعكس ثقافات فنية علمية متعددة لأعضائها - باسم (الفارس الأزرق) فى الفترة من ١٩١١ حتى ١٩١٤ وأعضاؤها هم (كاندنسكى - فرانز مارك - بول كلى - اليكس فون جوليذسكى - أوجست ماك - هنريك كامبدونك - جابريل فوتر) واشترك كضيف فى معرضهم (بيكاسو - براك - دوريان - فلامنك - بول كلى ..) وكانت تضم الموسيقى الألمانى (أرنولد شونبرج)

- وتنشر جماعة الفارس الأزرق كتب ومنشورات ثقافية عن الموسيقى والمسرح كتبها كاندنسكى ومارك وماك والموسيقى شونبرج وزميله دفيد بلجوك. وفى نفس الفترة ١٩١١ - ١٩١٢ تولد حركتان فى الفن هما التكعيبية والتجريدية مقابل المستقبلية والدادية والتعبيرية.

فقد تنبأ (أندل ظفرزعغ) (١٢) عام ١٨٩٨ بقدوم التجريد فقال (إن الفنانين كانوا يقفون على عتبة تطور فن جديد كليا. فن ذو أشكال لا تعنى شيئا ولا تمثل شيئا ولا

توحى بشىء. فن يحركنا بعمق وبقوة كما كانت أصوات الموسيقى قادرة على ذلك).

وتصل رياح التعبيرية إلى مصر، ويكوّن الفنان المربى (حسين يوسف أمين) جماعة الفن المعاصر (١٩٤٦ - ١٩٥٥) وتضم كلاً من (حامد ندا - ماهر رائف - عبد الهادى الجزار - كمال يوسف - سمير رافع - الحبشى - إبراهيم مسعودة - محمود خليل) وتمارس الفن من خلال خلفية ثقافية مرتبطة بالبيئة المصرية ومعها جماعات أخرى.

- فالفنان مثلا (محمود خليل) (١٣) خريج قسم الفلسفة بآداب القاهرة عام ١٩٤٥ وتلميذ د. يوسف مراد أستاذ علم النفس، ويرجع له فضل ادخال مادة علم الجمال جامعة القاهرة - وتأثر الفنان وجماعته بعلم النفس التحليلى وخاصة (الاتجاه التكاملى فى علم النفس التطبيقى) ...

وكان الفنان مؤسس الجماعة حسين يوسف أمين يطلع أعضاء جماعته على صور مستنسخة للفن الوحشى والتعبيرى العالمى من خلال منظور فلسفى ثقافى متحرر، ويقبض على الفنان عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) (١٤) عندما عرض لوحة (الجوع) أو الكورس الشعبى عام ١٩٤٩ ومعه مؤسس جماعة الفن المعاصر لوضوح مضمونها الثورى بفضح المشكلات الاقتصادية والاجتماعية من خلال وعى ثقافى قومى.

- وتظهر قيمة التقنية الحديثة وتطويعها لإبداع الفنان بحس معاصر - فاستثمر التأثيريون فى أبحاث الضوء - والوحشيون مكتشف كيميائية الألوان، والتعبيريون فى أبحاث علم النفس والشعارات السياسية أهوال الحربين العالميتين، ومكتشفات العلوم والاتصالات وثقافة المسرح والسينما والأدب والشعر ومن بعدهم السرياليون والتجريديون وفنانى الخداع البصرى والأعمال المركبة فى الفراغ. وتداخل أجناس هذه الفنون فيما بينها مؤثرة ثقافيا وإبداعيا على المتلقى من خلال ثقافة الرمز ولغتى الأجسام (Bod lange) والإشارة -Semiotics .

ويؤكد (د. يوسف) (١٥) «أن العمل الفنى رسالة من (أنا) المبدع إلى الآخر (المتلقى) بقصد التوصل إلى ما يمكن أن نطلق عليه حالة (النحن) أى توحد الأنا والآخر فى حالة

نفسية واحدة». أى : هو رسالة من الإنسان الفرد للجماعة محملة بقيم جمالية فى إطار ثقافى يستوى فيه التركيز والتكثيف والرمز الفنى فلا يوجد فن بدون جمهور متلقٍ.

ومن سمات التلقى الإيجابى الجمع بين حالتى الشعور واللاشعور فى آن واحد وأيضا ثقافة فنية تجاه العمل الفنى والمقدرة على التأمل الجمالى ونظرة الاحترام والتقدير للأعمال الفنية .. بحيث يدخل فى حالة التقمص الوجدانى أو التعاطف الرمزى كما ذكرها (باش Basch، جروس Gross) وقال عنها الفيلسوف العربى الغزالى «إنها حالة من النوم النشيط» ... وحالة التذوق الفنى التى تتحول إلى مرحلة راقية تسمى الاستمتاع الفنى وهى العودة للتفاعل مع نفس العمل الفنى الذى سبق وتفاعل معه من قبل. وفى كل مرة جديدة يدرك المتذوق قيم جمالية لم يدركها فى المرات السابقة، وهكذا بشكل مستمر ... وتفسير تلك الحالة هي أن المتذوق الإنسان تنمو معارفه وثقافته ووعيه فيدرك أشياء لم يكن يدركها فى المرات السابقة. تلك واحدة. أما الثانية فإن العمل الفنى كيان مستقل بذاته انفصل عن الفنان المبدع فور عرضه على الجمهور المتلقى، ومن طبيعته الثراء الفنى الجمالى. وبناؤه الفنى يتسم بالتكثيف والتعقيد، ولازمات الخيال، والرمز والإيحاء فى قالب إبداعى من خلال معادل تشكيلى للإحساس، ولا يمكن أن يفصح عن جمالياته مرة واحدة بل يحتاج لعدة مرات من جانب المتذوق حتّى يبوح بكل قيمه الجمالية الداخلية .. وهكذا التفسير الجمالى للأعمال القديمة جدا. مازال النقاد والمتذوقون يكتشفون بها جماليات طبقا لقيم عصرنا الحالى لم تكن مدركة فى زمن مبدعيها.

– وندرك أن جمهور المستمتعين المثقفين هم القوة الدافعة المادية والمعنوية لإبداع الفنان؛ لأنهم هم جمهور المسرح والأوبرا ودار العرض السينمائى والمعرض التشكيلى، وخائزى دواوين الشعر والقصة وغيرها. فقد تناول كل من (١٦) (بيتر ستاليبراس Stally brass، وألون وايت white العلاقة المتبادلة بين الثقافة الرفيعة والثقافة الدنيا، وقد لوحظ فى دراستهما أن الخطابات الثقافية الرفيعة عادة ما ترتبط بالمجموعات الاجتماعية الاقتصادية الموجودة فى مركز السلطة الثقافية، وهذه المجموعات عينها هى التى ترسم

الحدود الفاصلة بين الثقافة الرفيعة والثقافة الدنيا فى المجتمع.

– وندرك التأثر المتبادل بين الكتاب والمسرحيين والشعراء وأعمال التشكيليين التعبيريين المعاصرين فالفنان «جيمس أنسور» (١٨٦٠ – ١٩٤٩) فى بلچيكا يتأثر به معاصره الكاتب المسرحى «ميشيل دى جليد – رود» فى مسرحيته القصيرة «أسكوريال» واستخدم فيها فلسفة «أنسور» فى استخدام القناع وملابس التهريج كأدوات للتعبير لها حرية الرؤيا المطلقة – وندرك صداقة الكاتب المسرحى «أوجست سترنبرج ١٨٤٩ – ١٩١٢» مع الفنان التشكيلى «أدفارد مونش».

– ويتأثر الأديب الروسى «ديستوفسكى ١٨٢١ – ١٨٨١» بأعمال الألمانى أريك هيكل «رجلان أمام طاولة» وهى مشهد من رواية «الأبله».

– والفنان التعبيرى «أرنست بارلاخ» ينشر مسرحية «يوم الأموات ١٩١٢» بها رسوم إيضاحية والفنان التشكيلى «أوسكار كوكوشكا» يؤلف مسرحية «قاتل آمال النساء» عام ١٩٠٩ ويوضحها بالرسوم وكان قبل ذلك قد كتب مسرحيته «أبو الهول والرجل القش عام ١٩٠٨» وينشر قصيدته الطويلة «الحالمون» عام ١٩١٠.

– والفنان «الفريد كوبن» يؤلف رواية «الجانب الآخر» متأثرا بخيال «أنوريه دومييه» وسريالية «أوديلون ريدون» – وندرك مؤلف الفنان كاندنسكى «الروحانية فى الفن» وأبحاث جماعة (الفارس الأزرق) عن الأقنعة، والفن البدائى وظهور الصحافة الفنية فى برلين وميونيخ بالمانيا مثل «مجلة العاصفة Der sturm» ومجلة «الفعل Aktion».

وندرك أعمال فنانين أخذت سمة النقد الاجتماعى السياسى دفاعا عن الأنسان وحقه فى الحياة فى أمان ورفاهية مثل أعمال (أتوديكس – چورچ جروز – ماكس بيكمان – أرنست بارلاخ – بيكاسو – مارك شاجال – ايجون سخيل – ايميل نولد – جورج رووة) وفى مصر ينشر الفنان عبد الهادى الجزار مقطوعته الشعرية «مواليد عرايا» وتنحاز الفنانة جاذبية سرى لطبقة الفقراء فى مرحلة البيوت والنيل كاشفة لعيوب ونواقص التناقض الاجتماعى – ويخرج العديد من الفنانين التشكيليين أعمالا سينمائية وتلفزيونية برؤيا تشكيلية.

الإطار الثقافى للفنان التشكيلى المعاصر

د. نبيـــــل راغـــــب

الإطار الثقـــافى للفنان التشكيلى المعـــاصر ليس قاصـــراً عليه، بل له بعدان آخران لا ينفـــصلان عنه، ويتمثـــلان فى الدور التثقيفى الـــذى يقوم به الناقد التشكيـــلى، والاستيـــعاب الفكرى والجـــمالى الذى يفترض فى المتلقى أو المتذوق أن ينهض به. أى أن هذا الإطار الثقـــافى يتكون من مثلث مـــن ثلاثة أضلاع متساوية فى الأهمية والوظيفة، وإن كان الفنان يقوم فيه بدور الريادة الإبداعية التى تتيح بعد ذلك للناقد أن يعمل أدواته التحليلية كى يضع يد المتلقى على مواطن القوة والجمال أو ثغـــرات الضعف والقبح فى العمل الفنى. وإن كـــان هذا لا يعنى أن الناقـــد تابع للفنان بالضرورة، ذلك أنه قادر أيضاً على أن يفتح للفنان آفاقاً جديدة تبعده عن الطرق المـــسدودة التى يحتمل أن يدخل فيها نتيجة لاستغراقه فى حمية الإبداع.

ذلك أن من أساسيات وظيفة الناقد أن يجمع فى إطاره الثقافى كل ملامح الخرطة التشكيلية العامة، وأن يكون خبيراً بدروبها ومسالكها، وأن يلقى عليها الأضواء

الكاشفة التى تنير للفنان طريقه نحو جمهوره الذى قد يكون غامضاً بالنسبة له، وخاصة أن الأطر الثقافية التى تبلور فكر الجمهور وسلوكه لا يمكن حصرها بسهولة.

والإطار الثقافى للفنان التشكيلى المعاصر ينقسم إلى عنصرين أساسيين: عنصر تراثى محلى بكل الخلفيات الثقافية والحضارية والفكرية والجمالية والتاريخية، التى بلورها وحفظها عبر عصور التاريخ المتتابعة، وعنصر معاصر محلى وعالمى فى الوقت نفسه، ويتطلب من الفنان أن يكون واعياً وممارساً لتقنيات الفن التشكيلى المعاصر، ومستوعباً للتيارات الثقافية والفكرية والجمالية والحضارية التى تميز العصر، سواء فى مجالات السياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو علم النفس أو الفلسفة أو غير ذلك من العلوم الإنسانية .

ذلك أن الفنان التشكيلى فى النهاية هو مفكر أو فيلسوف الخطوط والألوان والتوازنات والإيقاعات البصرية التى تفصح عن فلسفته ورؤيته للكون والعالم والعصر والإنسان، دون تقرير مباشر بالكلمات .

وقد أثبت تاريخ الفن التشكيلى عبر عصوره المتتابعة أن كل الفنانين التشكيليين الكبار الذين تركوا بصماتهم واضحة على مسيرته، استطاعوا أن يخرجوا بين الأصالة ممثلة فى تراثهم القومى المحلى، وبين المعاصرة ممثلة فى إنجازات عصرهم المحلية والعالمية. أى أنهم ساعدوا التاريخ نفسه على مواصلة مسيرته دون ثغرات أو فواصل بين فتراته أو عهوده المختلفة، وبذلك منحوا الفن التشكيلى من قوى الدفع ما ساعده على المزيد من استكشاف الرؤى الجمالية والآفاق الفكرية الجديدة .

ولولا الإطار الثقافى الذى تمسك به الفنان التشكيلى سواء المعاصر أو القديم، لضل طريقه وسط شعاب الإبداع الحرجة والغامضة والمعتمة، وفقدت أعماله شخصيتها المتميزة التى تجعل منها شاهداً جمالياً وفكرياً على عصرها بصفته واسطة العقد بين عصر سابق وآخر لاحق .

إذ إنه من الصعب على الفنان أو الناقد التشكيلى أن يستقطع عصراً معيناً من سياق العصور الأخرى، أو إنجازاً لفنان معين من سياق إنجازات عصره، لأن

الإبداع التشكيلى هو فى حقيقته منظومة متناغمة ومتكاملة برغم كل تياراته المتنوعة والمتعددة التى قد تبدو متناقضة ومتنافرة فى أحايين كثيرة .

والإطار الثقافى للفنان التشكيلى المعاصر ليس قيداً يحد من انطلاقاته الإبداعية، بقدر ما هو بوصلة هادية له تمكنه من الجمع بين ملامح شخصيته الفنية المتميزة وبين استكشاف الآفاق والرؤى الجديدة التى لم يسبقه إليها أحد. إن البصمة المميزة لإنجازات الفنان لا تعنى التكرار أو الجمود أو التقولب، بل هى القاعدة الراسخة التى ينطلق منها إلى آفاقه ورؤاه الجديدة. ولابد له من هذه القاعدة حتى لايجد نفسه معلقاً فى الهواء أو هائماً فى الفراغ، فهذا شىء مضاد للطبيعة البشرية كما أنه مضاد للإبداع التشكيلى. خاصة إذا كان الفنان حريصاً على تنويع روافده الثقافية ومنابعه الفكرية وتجديدها من حين لآخر. فهى قادرة على أن تمده بالجديد والمبتكر دائماً، ليس على مستوى المنظور الفكرى أو المضمون الإنسانى فحسب، بل على مستوى الأداء الجمالى لإبداعه التشكيلى أيضاً بحكم أن المضمون الفكرى والشكل الفنى كيان عضوى واحد .

والإطار الثقافى للفنان ليس مجرد تراكم معرفى كما هى الحال بالنسبة للناقد أو الباحث أو الدارس، بل هو أيضاً منجم من المشاعر والأحاسيس والهواجس والتأملات والخواطر والشطحات والرؤى التى يتخذ منها الفنان بنيته اللونية والضوئية، التى تجعل من كل عمل من أعماله التشكيلية عالماً قائماً بذاته. وكلما كانت هذه المشاعر والأحاسيس حميمة ومتوهجة، وكلما كان الفنان متمكناً من أسرار صنعته وأصول حرفته، فإنها تصيب الناقد والمتلقى بعدواها على الفور، بحيث يمر كل منهما بنفس التجربة النفسية والجمالية التى مر بها الفنان فى أثناء إبداعه لعمله، بكل معاناتها ومتعتها وإثارتها، وبذلك يتحول العمل التشكيلى إلى بوتقة تنصهر فيها أفكار وأحاسيس كل من يتعرض له، وبالتالى تعيد صياغة رؤيته للحياة والعصر والإنسان. فالفن بطبيعته يقوم بتجميع ما تفرقه الحياة وتشتته نتيجة المفارقات والتناقضات والصراعات التى لا تتوقف عن نهشها .

ومن الواضح أن الإطار الثقافى للفنان يحمل فى طياته قدرة نقدية واعية تهديه سواء السبيل في سيره بين دروب الإبداع. فالإطار الثقافى يحتوى على جانب واع وآخر غير واع .

يتمثل الجانب الواعى فى تمكنه من تقاليد حرفته وأسرار صنعته، أى قدرته على اختيار كل ما هو وظيفى ومتفاعل وعضوى فى كيان عمله، ولفظ كل ما يشكل عالة أو إعاقة أو ترهلاً فى جماليات بنائه. وهذا الوعى لا يتأتى إلا من خلال الثقافة الشاملة والعميقة والواعية، والممارسة المستمرة والمتجددة للصنعة الفنية، أما الجانب غير الواعى فهو مخزون العقل الباطن وتراكم التجارب والخبرات واللمحات والومضات عند الفنان الذى يجد فى ممارسته لإبداعه نوعاً من الاستدعاء غير الواعى لكل ما يفيد منها فى عملية الإبداع الذى لولاه لظلت راكدة وخامدة فى ظلمات العقل الباطن.

ومن الطبيعى أن يختلف الإطار الثقافى للفنان التشكيلى المعاصر عنه للفنان التشكيلى القديم ذلك أن وضع الفنان التشكيلى فى عصر الأجهزة الإعلامية والوسائط الجماهيرية والشبكات الفضائية، يختلف تماماً عن وضعه قبل هذا العصر. فقد أصبح العالم قرية صغيرة، ولم تعد الحواجز أو الحدود أو الفواصل الثقافية بين الروح المحلية والتيارات العالمية بنفس الوضوح والتبلور السابقين وأصابت الحيرة فنانين كثيرين فى بلدان متعددة عندما وجدوا أنفسهم واقعين بين شقى الرحى: المحلية والعالمية، القومية والكونية ذلك أن حل المعادلة التى تمزج بين الأصالة والمعاصرة ليس بالسهولة التى قد يتصورها البعض، وخاصة أن هذا العالم المعاصر الذى أصبح قرية صغيرة، قد أصيب فى الوقت نفسه بعمليات خطيرة ومؤلمة من التشرذم والتفتت، جعلت القوميات العرقية واللغوية بل والقبلية، والكيانات الإنتولوجية الصغيرة تطفو على السطح مرة أخرى، بل وتتحول إلى حروب أهلية مدمرة مثلما حدث فى روسيا بعد سقوط الاتحاد السوفييتى، ويوغوسلافيا بعد اندثار اتحاد الجمهوريات اليوغوسلافية، وأفغانستان بعد انتهاء دور الدولة فيها، وإفريقيا التى طحنتها الصراعات القبلية فعاشت معظم دولها فى جحيم لا تنطفئ نيرانه، وكابوس

لاتفيق منه.. الخ فأين إذن الإطار الثقافى الإنسانى العالمى الذى يمكن أن يتفاعل معه الفنان التشكيلى المعاصر ؟! إن القرية الصغيرة التى صنعتها ثورة الاتصالات والشبكات الفضائية هى مجرد تجمع شائه أو مشوه للأضداد والصراعات والمتناقضات التى تهدد كيان الإنسان وكرامته فى الصميم، ومن هنا كانت الحيرة التى أصابت الفنان التشكيلى المعاصر، والتى فرقت الإطار الثقافى الإنسانى العالمى، بحيث لم يتبق له سوى الإطار الثقافى الخاص به، والذى يتحتم الحفاظ عليه وتطويره وتنميته وتجديده بقدر الإمكان، بحيث يستطيع من خلاله أن يلقى بأضوائه التشكيلية على المآسى والمحن التى تجتاح عالمه المعاصر، لعله يفتح فيها ثغرات ينبعث منها بصيص جديد من الأمل لأبناء عصره. والتحدى الآخر الذى يواجه الفنان التشكيلى المعاصر فى عصر الأجهزة الإعلامية والشبكات الفضائية العملاقة، أن تأثيره فى المتلقى اتخذ منعطفاً لا حدود لخطورته وآفاقه التى لا يمكن حصرها فى الذوق العام .

وهذا يؤثر بدوره تأثيراً عميقاً فى نوعية إطاره الثقافى الذى يتحتم عليه أن يستوعب هذه المتغيرات الجذرية. فلم تعد أعمال الفنان محصورة فى المعرض أو الجاليرى أو فى الكتب والدراسات المتخصصة أو فى نسخها المطبوعة المعلقة على الجدران، بل انطلقت على موجات الأثير، بل وعبر الفضاء من خلال الشبكات الفضائية التى غطت موجاتها كل بقاع الأرض، ومعها آراء النقاد ودراساتهم وتحليلاتهم. وأصبح الإطار الثقافى لكل من الناقد والمتلقى تحت رحمة هذا الطوفان الهادر الذى يكاد يكتسح فى طريقه كل فرص التأمل والاستمتاع التقليدى، ولم يعد المتلقى فى هذا العصر اللاهث قادراً على الاطلاع على الكتب والدراسات النقدية فى تأن يمكنه من إصدار حكمه الشخصى من خلال إطاره الثقافى الذى كونه لنفسه، بل أصبح التلقى السريع العابر هو المصدر الأساسى لمدى تقبله واستيعابه للأعمال الفنية، خاصة الحديثة منها بل والمغرقة فى الحداثة .

هنا اتخذ الإطار الثقافى للفنان التشكيلى المعاصر منعطفات ومنحنيات جديدة

لكنها غير أصيلة، فقد التفت الفنان إلى اعتبارات أخرى إلى جوار الموهبة والمران والثقافة الواسعة بل ربما أهمل هذه العناصر الأساسية فى صناعة فنه فى سبيل تلبية متطلبات أو «تقاليع» جديدة، تلقى صدى راهناً لدى جمهور المتلقين نتيجة لإلحاح أجهزة الإعلام عليها خاصة إذا كانت الموجة متدفقة وعارمة، وإذا لم يبادر بركوبها فربما جرفته وأغرقته بين طياتها، وخطورة هذه الظاهرة تكمن فى إغراء الفنان أو إجباره على تحطيم إطاره الثقافى الأصيل الذى اكتسبه من ممارسته الطويلة لإبداعه التشكيلى، ومن منظوره الفكرى النابع من موهبته المتفردة، ورؤيته الخاصة إلى الحياة والواقع والعصر وثقافته وبذلك يتخلى ببساطة عن أصالته الثقافية والفكرية والجمالية إلى محاكاة الأنماط الفنية الرائجة التى ربما انحسرت موجتها بعد فترة وجيزة .

هنا تتجلى أزمة الإطار الثقافى للفنان التشكيلى المعاصر، ذلك أن أخطر وأخبث داء يمكن أن يصيبه فى الصميم أن يتحول من فنان صانع للثقافة والفكر والجمال، إلى فنان مصنوع من الآخرين ومن الظروف المحيطة به، بحيث يفقد ريادته الثقافية تماماً، وهو ما يذكرنا بما كان يجرى فى العقود السابقة فى الدول الاشتراكية التى كانت تقدم مواصفات مسبقة للصور والتماثيل التى تمجد الإنجازات الاشتراكية، ولا يتم الاعتراف بأى إطار ثقافى للفنان إلا إذا تفوق فى تجسيد هذه الإنجازات بالحرفية التفصيلية اللائقة بها. والفرق بين الفنان الصانع للثقافة والفنان المصنوع بثقافة الآخرين، هو الفرق بين الريادة والابتكار والاستكشاف والتجديد والإبداع وبين المحاكاة والتقليد والتطبيق والنسخ والتبعية والتنفيذ الحرفى الذى يمكن أن ينقل الفنان من مرتبة المبدع إلى درجة الحرفى .

هكذا أصبح الإطار الثقافى للفنان مهدداً بالتمزق والإهدار والتشتت تحت وطأة الضغوط المتزايدة والإيقاعات اللاهثة وراء المظاهر البراقة والكاذبة، ومن المتوقع أن ميل الفنان الطبيعى إلى لفت الأنظار إلى إنجازاته وسط هذا الدوى الإعلامى والصخب الدعائى اللذين يصمان آذان العالم ليل نهار، قد يلجئه إلى ابتكار «تقاليع»

مغرقة فى الإغراب بحيث تثير الجدل والثرثرة حوله كلما ورد ذكره على الألسنة. وهذه «التقاليع» غالباً ما تكون مرتبطة بحياته الشخصية، بملابسه ومواقفه وسلوكياته وطرائفه وغرائبه أكثر من ارتباطها بفنه .

وتكون النتيجة ضياع المنظور الثقافى والفنى الأصيل عندما ينتقل تركيز المتلقين من على إبداع الفنان إلى مظهره الشخصى، فيصبح شخصه أكثر إثارة من فنه. ولا يلجأ إلى هذه الحيل الفنانون الشبان فحسب، بل الفنانون الكبار الذين يحتلون مساحة كبيرة على الخريطة الفنية، وليسوا فى حاجة إلى مزيد من الأضواء. لكن نرجسية بعض الفنانين ليست لها حدود، ويكفى أن نذكر سلفادور دالى للتدليل على هذا التوجه .

إن الخوف الحقيقى من المستقبل يتمثل فى انصراف الفنان عن تعميق ثقافته، وصقل موهبته، وتأصيل رؤيته للحياة بصفة متجددة إلى ركوب الموجات المتتابعة، ومحاكاة نماذجها، وقطع حبل الوريد بينه وبين الحياة والبشر. والفنان الأصيل بإطاره الثقافى الشامل والعميق، وموهبته المتجددة الفذة، قادر على صنع موجة فنية ذات قوة دفع نابعة من إبداعه وفكره وفلسفته، إذا ما استطاع أن يوظف الأجهزة الإعلامية فى خدمة أهدافه الاستراتيجية، ولاشك أن لدعم الدولة هنا دوراً لا يمكن تجاهله أو الاستهانة به. فالدول ذات الوعى الحضارى الأصيل تدرك جيداً أن الموهبة الكبيرة أو العبقرية هى التى تصنع الموجة، وهى التى تمنح صاحبها التألق الحقيقى، أما المهرولون إلى ركوب الموجة لسرقة بعض أضوائها، فهم مقصرون فى حق موهبتهم إذا كانت موجودة، ومتسلقون انتهازيون إذا كانت هزيلة أو غير موجودة، خاصة فى مجال المذاهب السيريالية والتجريدية والتكعيبية وغيرها من تلك التى قد تغمض على المتلقى العادى بحيث يعجز عن التفرقة بين الغث والثمين، وبين المزيف والأصيل.

إذاً .. كيف الخروج من هذه الأزمة التى تهدد بضياع أى إطار ثقافى متبلور ومتميز سواء للفنان التشكيلى أو الناقد الواعى أو المتلقى العادى؟! الإجابة عن هذا السؤال تكمن فى التركيز على المنهج العلمى الذى يمهد الطريق لاكتشاف المواهب الأصيلة وتنميتها وتعهدها بالرعاية والدراسة والتأصيل. وهذه هى مهمة المدرسة فى

المقام الأول، وعندما تترعرع الموهبة وينضج صاحبها، يأتى دور المعاهد والكليات المتخصصة التى تتبنى المواهب القادمة إليها وتصلقها بالعلم والممارسة والدراسة والثقافة الفنية والعامة، بحيث تضع الفنان فى إطاره الثقافى الصحيح والإيجابى التى يمكنه من الانطلاق إلى الآفاق التى يبغى الوصول إليها .

وبعد ذلك يأتى دور أجهزة الثقافة والإعلام فى إفساح المجال العام لهؤلاء الفنانين الواعين، ومواكبة الحركة النقدية والثقافية لهم .

هذا على مستوى التخصص الإبداعى، أما على مستوى التلقى العام، فإن أجهزة الإعلام، بما تملكه من سطوة لا تقاوم على عقول جماهيرها وأحاسيسهم، قادرة على الارتقاء بالوعى الفنى والجمالى العام عند جمهور المتلقين العاديين، والتلقى بطبيعته تربية فنية وتعود ثقافى، ولم يعد هناك عذر للمسئولين فى أن بعض قطاعات الجمهور عاجزة عن تذوق واستيعاب فن طليعى معين، إذ أن أسلوب الشرح والتحليل السلس والمبسط كفيل بتقريب المسافة بين الفنانين والمتلقين. وهذا من شأنه إيجاد الإطار الثقافى الإيجابى والمثمر الذى يتيح شتى فرص الإبداع للفنان، وأدوات التحليل للناقد، وسط جمهور واع من المتلقين الذين يرون فى الفن ضرورة حياتية وليس مجرد وسيلة للتسلية العابرة .

أما الناقد التشكيلى فيلعب دوراً حيوياً ومؤثراً فى تشكيل الإطار الثقافى للفنان المعاصر فلم تعد العلاقة بين الفنان والمتلقى بنفس الأسلوب المباشر الذى كانت عليه من قبل، فلم يعد المتلقى يلتقط من الصورة أو التمثال ما يحلو له بصفة شخصية اعتماداً على انطباعاته الذاتية، بصرف النظر عن المعايير الموضوعية لجمال التكوين وتناسقه الوظيفى، بل أصبح فى أحايين كثيرة يسترشد بآراء النقاد وتحليلاتهم بما يضاعف متعة تذوقه للعمل التشكيلى، خاصة عندما يشعر بأنه أمسك ببعض مفاتيحه أو وضع يده على بعض أسراره .

وعلى الرغم من أنه يفترض فى الناقد أن يكون وسيطاً شفافاً بين الفنان والمتلقى بحيث لا يحجب عنه أية دلالات أو إيحاءات صادرة عن العمل الفنى، فإنه من الصعب القول بأن الناقد مهما بلغ من درجة الموضوعية فى التحليل، لا يتدخل فى صياغة

الإطار الثقافى الذى يتحرك فيه الفنان الذى قد يكون رافضاً لمثل هذا التدخل الواعى أو غير الواعى فالناقد فى النهاية بشر، ولا يستطيع التخلص تماماً من ميوله الذاتية، خاصة إذا كانت له مواقف شخصية من الفنان، بل إن الظروف المحيطة بعملية التحليل النقدى قد تلعب دوراً فى صياغته وتشكيل منظوره. وإذا كان للناقد دور لا يمكن تجاهله فى الحركة النقدية، فإن دوره فى تشكيل الإطار الثقافى للفنان، بل وتشكيل صورة الفنان نفسه فى ذهن المتلقى، لا يمكن تجاهله أيضاً .

ومع ذلك فقد ظل هذا الإطار النقدى والثقافى محصوراً فى دائرة المتلقين الذين يهتمون بقراءة الدراسات النقدية، لأن عامة المتلقين ظلوا يستمتعون بالإثارات الحسية الصادرة عن العمل الفنى على شكل : ألوان، وخطوط، وتكوينات، وعلاقات متناغمة بين الكتلة والفراغ، خاصة فى إنجازات الفن الكلاسيكى والواقعى والطبيعى التى يمكن رصد أوجه التشابه بينها وبين ما تقع عليه أعين المتلقين فى حياتهم اليومية. وكثيراً ما تربع بعض الفنانين على قمم عالية من التقدير والإعجاب نتيجة لقدرتهم الفائقة على محاكاة تفاصيل مكونات الحياة اليومية فى الواقع، وهذه المحاكاة الدقيقة التفصيلية كانت معياراً أساسياً فى تكوين الإطار الثقافى للمتلقى، بل إنها كانت نفس المعيار تقريباً عند النقاد أنفسهم .

لكن مع ظهور المذاهب الفنية التى رفضت أن يقتصر دور الفن على هذه المحاكاة الحرفية التى تجعل منه مجرد نسخة مكررة أو صورة تابعة لأصل قد يكون أكثر إثارة منها، اتخذ دور الناقد منحنى آخر فى تشكيل الإطار الثقافى للمتلقى الذى نأى عن الإطار الثقافى للفنان، خاصة عندما افتقد المتلقى التشابه التقليدى بين العمل التشكيلى وما يراه فى حياته وواقعه، وأوشكت الأعمال الفنية على أن تتحول فى نظره إلى طلاسم، وألغاز مما يدمر الإطار الثقافى الشامل الذى يمكن أن يجمع بين هذه الأعمال وبين المتلقين. من هنا كانت الحاجة الملحة إلى وجود الناقد الواعى الموضوعى المتمكن من بناء العمل الفنى، والعلاقات العضوية بين عناصره المختلفة، ومدى التفاعل فيما بينها، ودلالة الشكل النهائى الذى اتخذته وميزت العمل عن أى عمل فنى آخر .

وقد تطلب هذا التطور إطاراً ثقافياً أشمل وأعمق من المتلقى الذى أصبح فى حاجة إلى حاسة نقدية لم تكن متوافرة ولا ملحة من قبل، وبالتالى ازداد تدخل الناقد سواء فى التأثير فى صياغة الإطار الثقافى للفنان، أو فى صناعته عند المتلقى، وخاصة أن بعض المتلقين يأخذون كلام النقاد على أنه قول فصل، ودرس مستفاد، يستوجب الاستيعاب ولا يحتمل النقاش. بل ويميل فريق منهم إلى ترديد مقولات النقاد حتى يبدو بمظهر المتذوق المثقف والواعى المدرك لأسرار الصنعة الفنية، وإذا كانت هذه المقولات مغرضة وغير موضوعية فلنا أن نتصور مدى الغبن الذى يمكن أن يقع على الفنان نتيجة للإطار الثقافى الشائه الذى صنعه النقاد فى ذهن المتلقين، فإذا كان الفنان الحديث قادراً على تشكيل إطاره الثقافى بقدرته الذاتية، وخبرته العميقة وموهبته الفذة التى يمكن أن تصل إلى حد العبقرية، فإنه أصبح فى الوقت نفسه عاجزاً عن توحيد هذا الإطار مع إطار المتلقين الذى صنعته لهم أجهزة الإعلام والدعاية، لأن أساليب الفن الحديث بتقنياتها المتقدمة والمتطورة، نأت عن الخطاب أو القول المباشر، بل ترفض أساساً أن تقول وتكتفى من العمل الفنى أن يكون، إذ أن كينونته هى الهدف وليس محتواه الذى لا يمكن أن ينفصل عن هذه الكينونة .

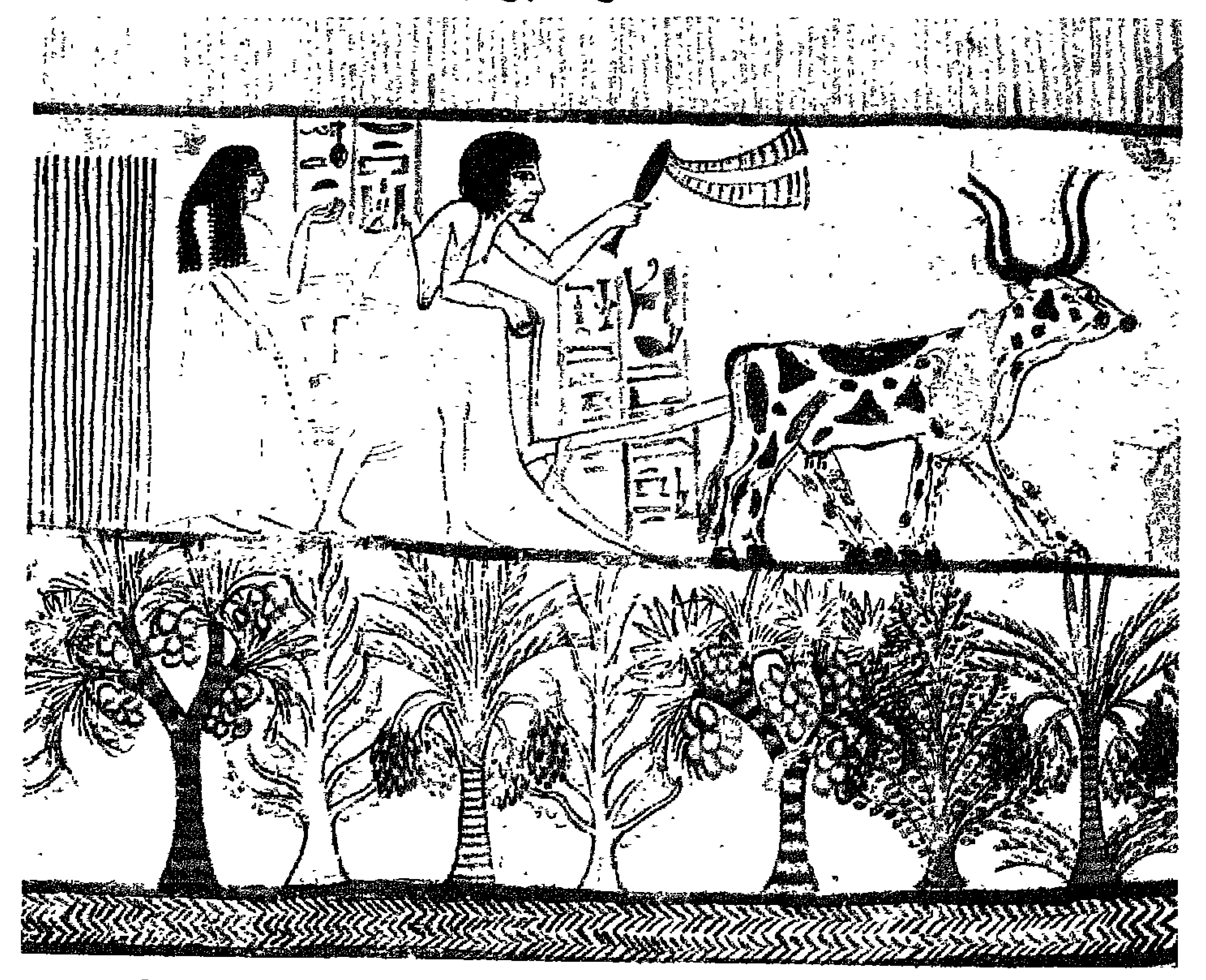
من هنا كانت ضرورة الإطار الثقافى والفكرى والحضارى والفنى الشامل الذى يمكن أن يوجد أرضاً مشتركة أو شبه مشتركة بين كل من الفنان والناقد والمتلقى. ومن هنا أيضاً كانت خطورة الدور الذى يلعبه الناقد وكليات الفنون المتخصصة فى إيجاد هذا الإطار وترسيخه وتوسيعه وتعميقه، خاصة فى عصر الأجهزة الإعلامية والشكبات الفضائية الأخطبوطية التى لم تعد مجرد أجهزة بث وإرسال بل أصبحت أجهزة ليست لصياغة العقول فحسب بل لصناعتها أيضاً.

وعلى الفنان التشكيلى المعاصر أن يبادر ويقوم بدوره الحيوى والضرورى فى هذه المهمة الثقافية والحضارية التى لا يمكن تجاهلها بأية حال من الأحوال. فقد كان - عبر تاريخه العريق والطويل - أحد أهم صناع الوجدان الإنسانى والإطار الثقافى الذى ارتقى بالإنسان وميزه عن غيره من المخلوقات الأرضية .

ملحق الصور



الخيول - ١٥٠٠ إلى ١٣٠٠ ق.م . ، كهف لاسكو ، فرنسا ، تصوير على الصخور (العصر الحجرى) .



البذر و الحرث فى الحقول - الأسرة ١٩ ، (القرن ١٣ ق.م)، مقبرة جيم ، الأقصر .



تمثال النصر
متحف اللوفر
باريس .



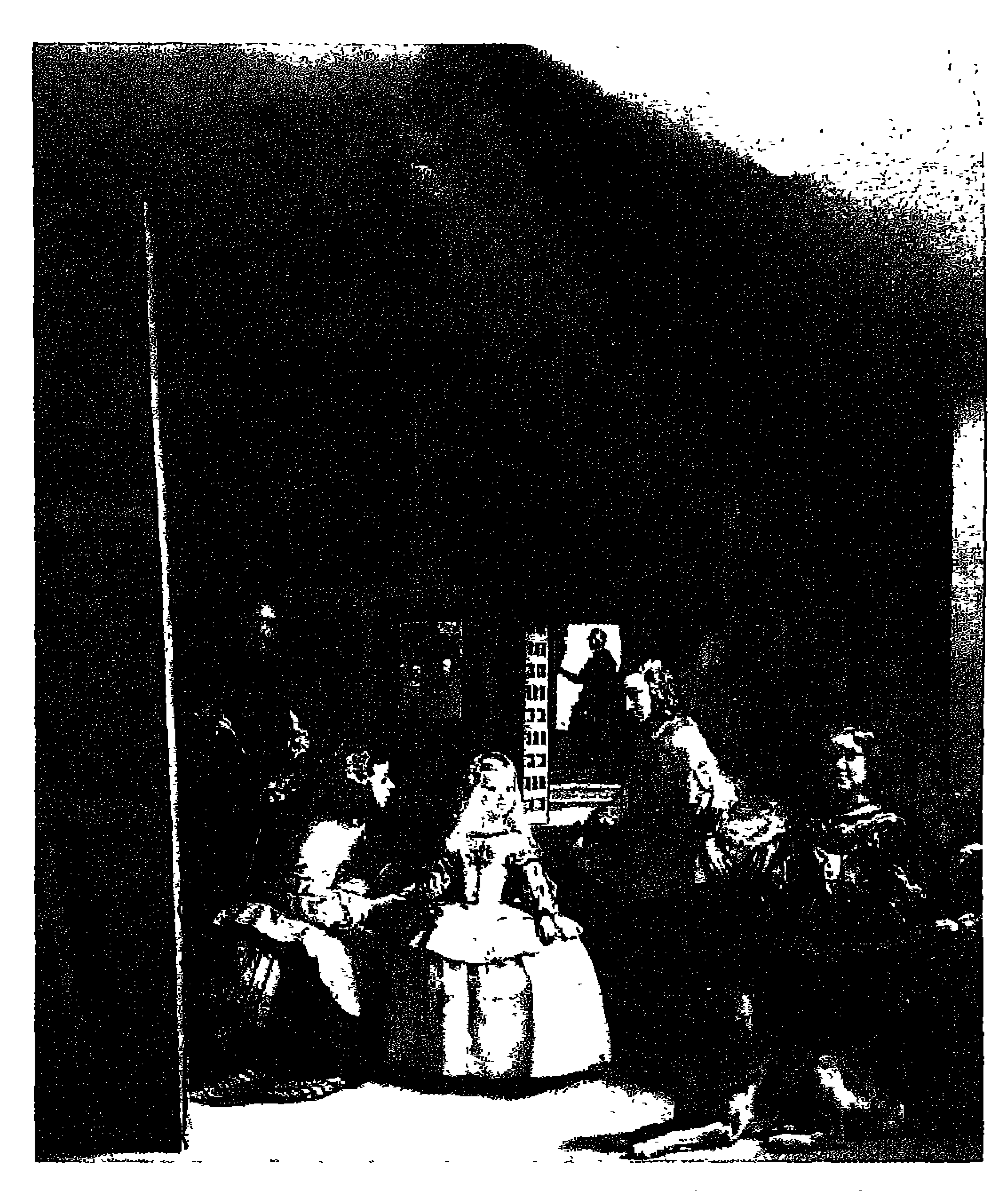
البشارة
الفن القبطى - القرن العاشر
نيويورك



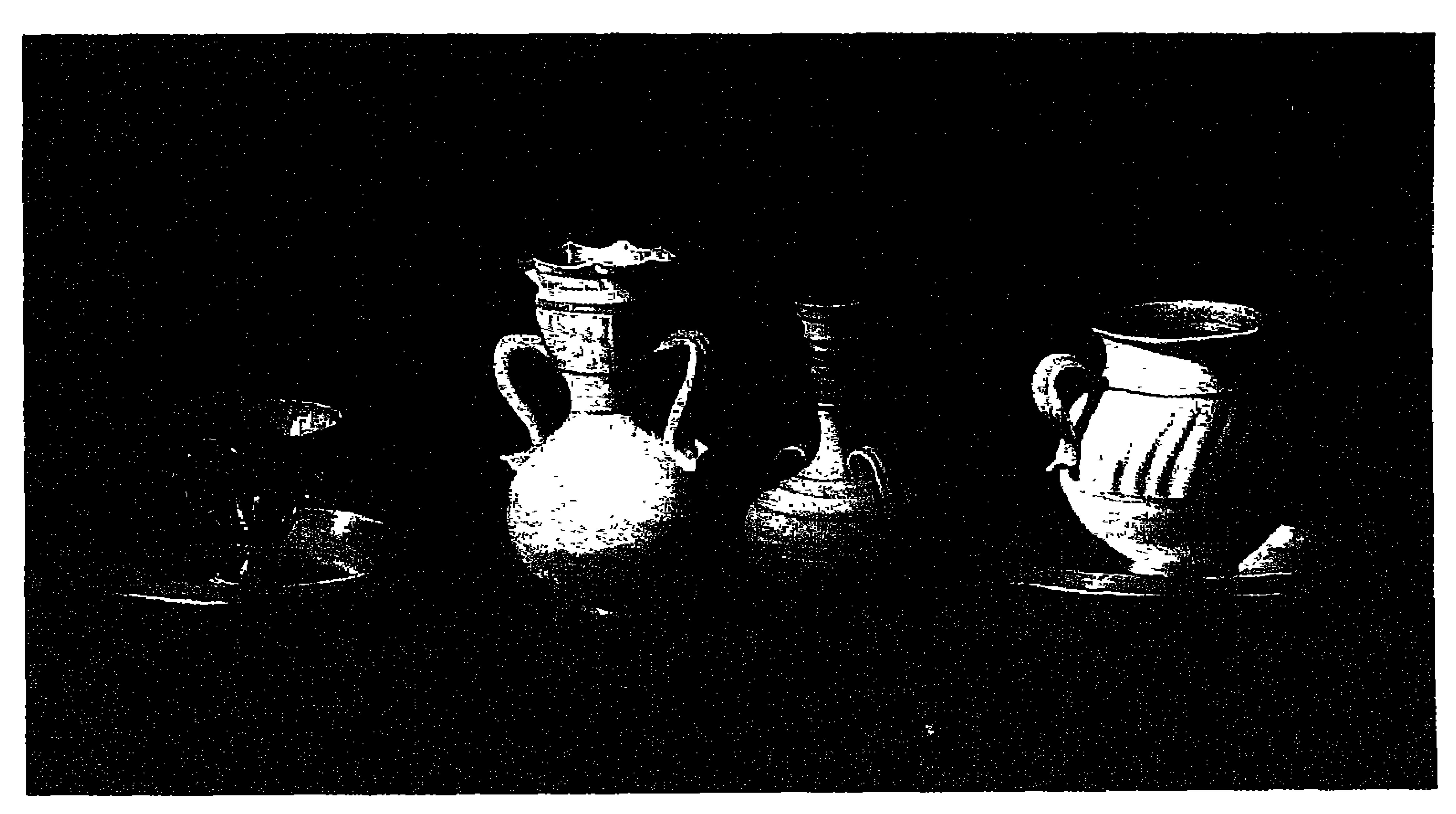
ليوناردو دافنشى
موناليزا (تفصيلية)
٧٦,٨ × ٥٣,٣ سم
الوان تمبرا على توال
١٥٠٣م ، متحف اللوفر ، باريس .



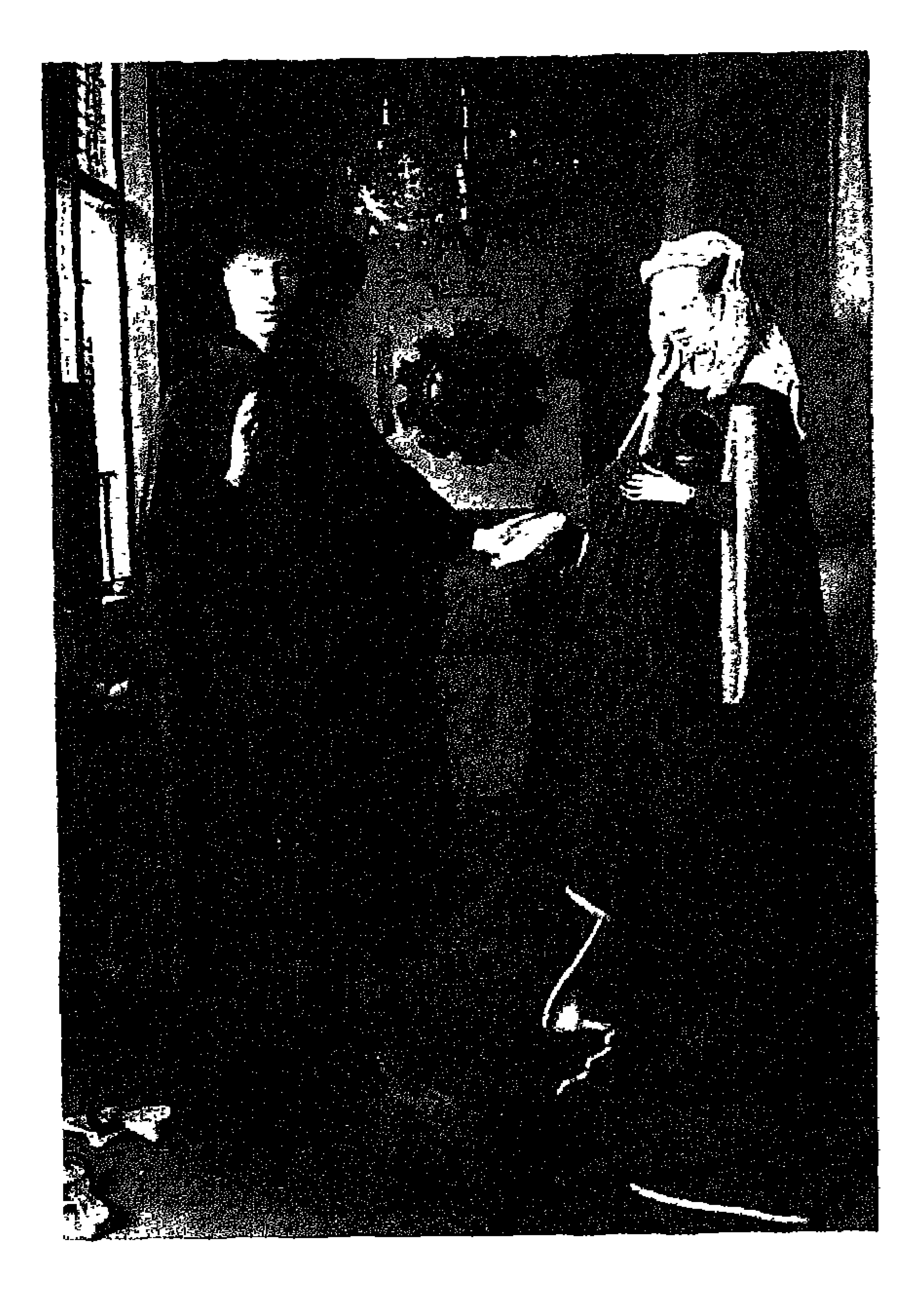
مايكل أنجلو
عذراء ميدتشى - تفصيلة
رخام أبيض ، فلورانس .



دييجو فلاسكويز - الوصيفات ، ٣٢٣ × ٢٧٦ سم ، زيت على توال ، ١٦٥٦ م ، متحف البرادو ، مدريد .



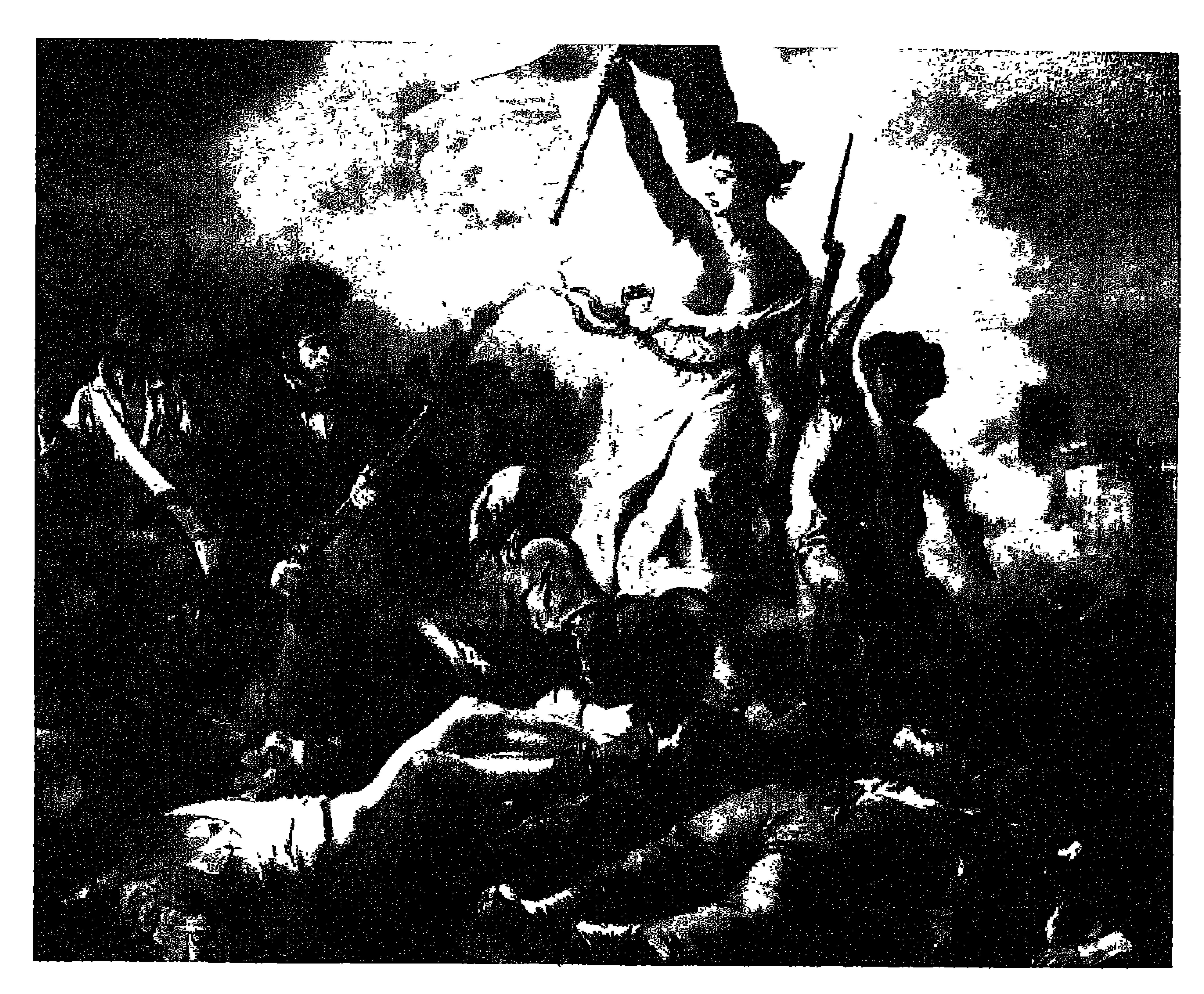
فرانشيسكو زورباران - طبيعة صامتة مع كوب و إناء ، ٤٦ × ٨٤ سم ، زيت على توال ،١٦٣٣ م
متحف البرادو ، مدريد .



جان فان أيك
حفل زفاف ، ٨١,٩ × ٥٩,٧ سم
زيت على توال
،القاعة الأهلية ، لندن .



رمبرانت
الفنان مع زوجته
١٦١ × ١٣١ سم
زيت على توال
١٦٣٥ - ١٦٣٦ م ، درزدن .



يوجين ديلاكروا - الحريةتقود الشعوب ، ٢٦٠ × ٣٢٥,١ سم ، زيت على توال ، ١٨٣٠ م
متحف اللوفر ، باريس .



جوستاف كوربيه - محطموا الصخور ، ١٦٠ × ٢١٥,٥ سم ، زيت على توال ، ١٨٤٩ م ، درزدن
دمرت هذه اللوحة فى الحرب العالمية الثانية .



نيكولاس بوسان - مذبحة البراءة ، ١٤٧ × ١٧١ سم ، زيت على توال ، ١٦٢٨ - ١٦٢٩م
متحف كوندى فرنسا .



أو توديكس ، مركز اللوحة ، ٢٠١ × ١٨١ سم ، زيت على توال ، ١٩٢٧ - ١٩٢٨م متحف شتوتجارد



فان جوخ - صورة شخصية للفنان، ٥٤ × ٦٥ سم، زيت على توال، ١٨٨٩ م ، متحف الأورسى باريس .



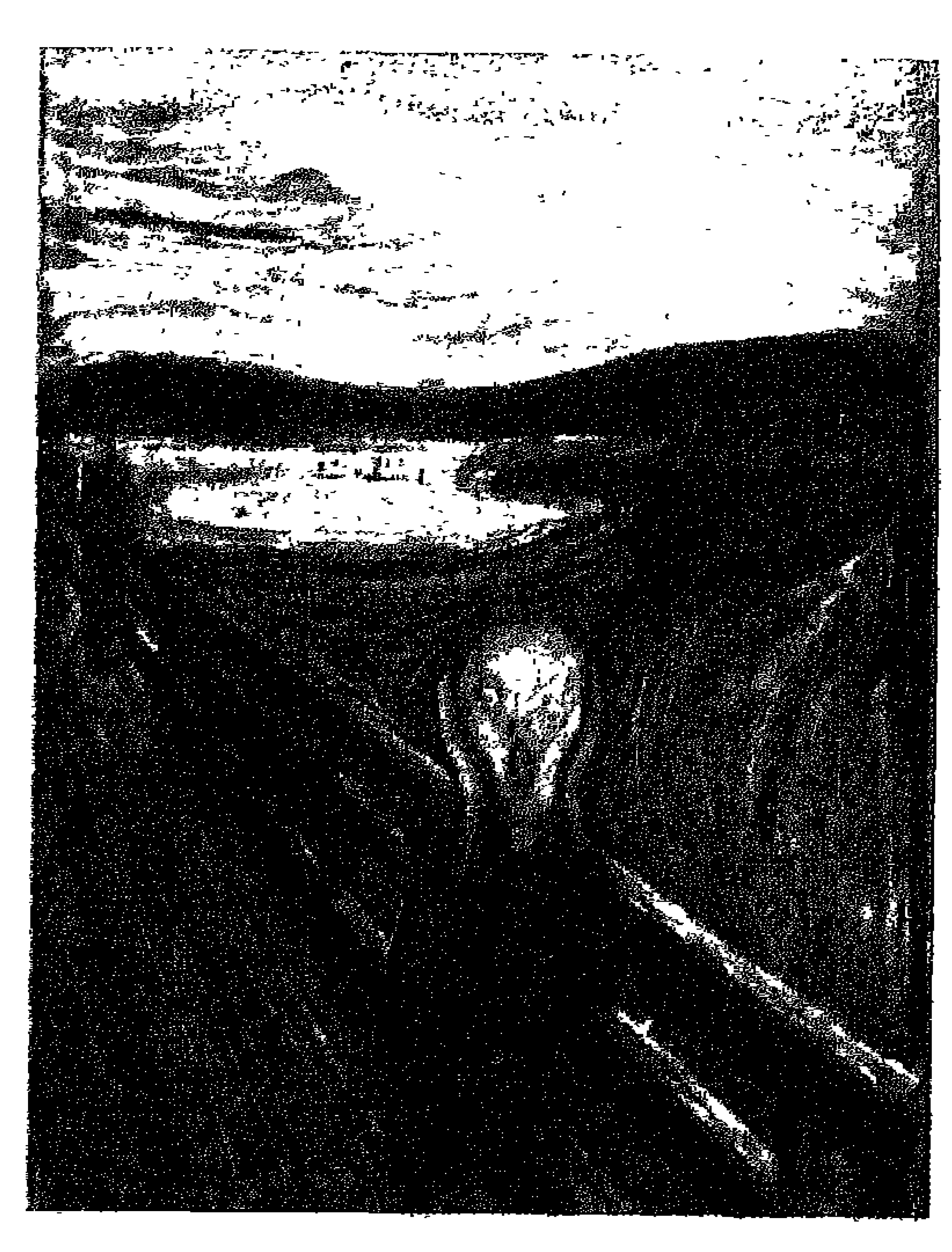
هنرى ماتيس - توافق فى الأحمر، ٢٤٦ × ١٨١ سم، زيت على توال، ١٩٠٨ - ١٩٠٩ م
متحف الارميتاج بطرسبرج .



بول سيزان - تفاح و برتقال ،٩٣ × ٧٤ سم ، زيت على توال ، ١٨٩٦ - ١٩٠٠م
متحف الأورسى ، باريس .



بابلو بيكاسو- فتيات آفينون - ٢٤٥ × ٢٣٥ سم، زيت على
توال ، متحف الفن الحديث نيويورك.



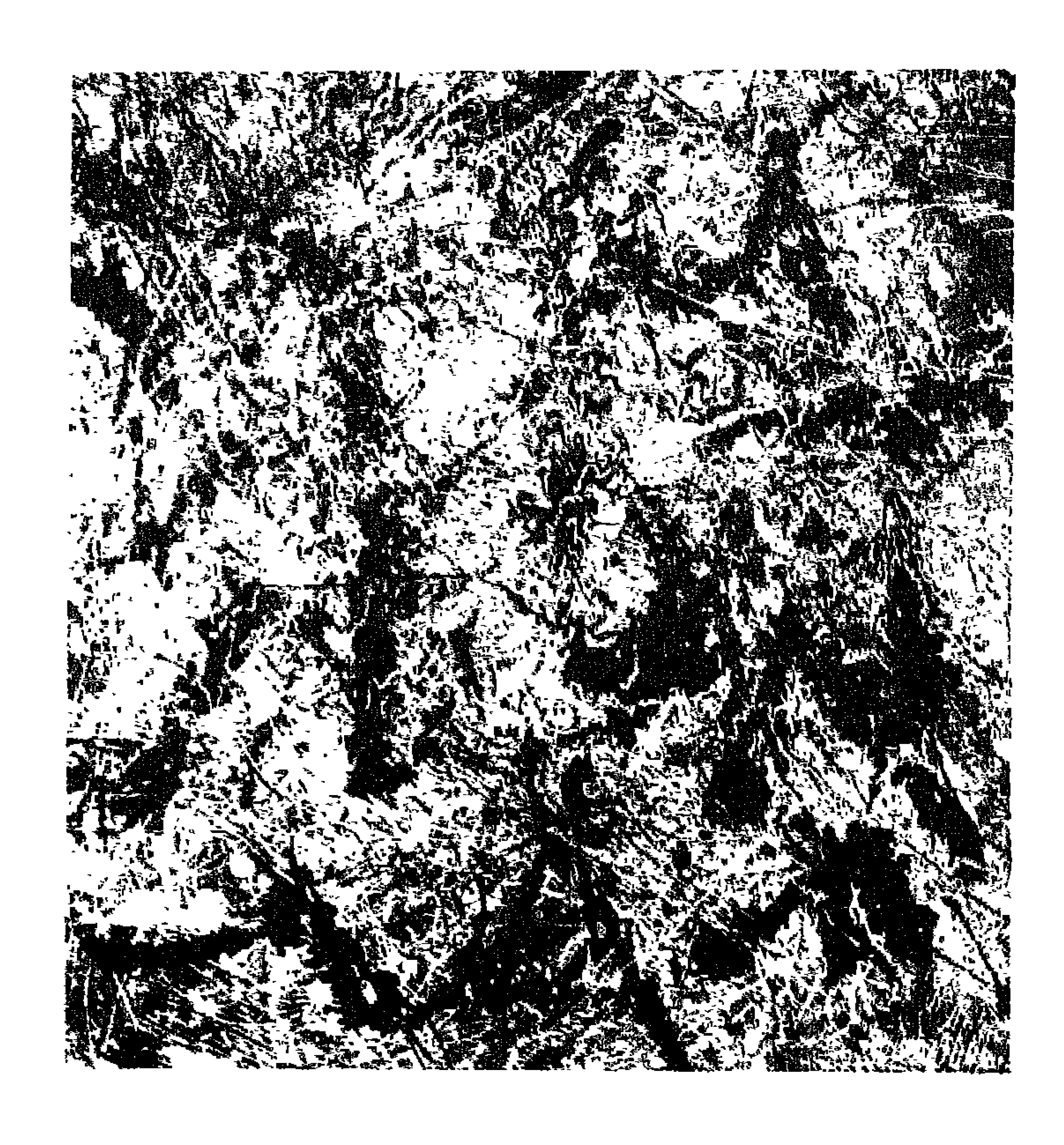
ادوارد مونش
الصرخة ، ٩١ × ٧٣,٥ سم
ألوان تمبرا و باستل على كرتون مقوى
١٨٩٣ م
القاعة الأهلية ، أوسلو .



جيمس أنسور
الكرنفال(تفصيلية)
متحف الفنون الجميلة
هامبورج .



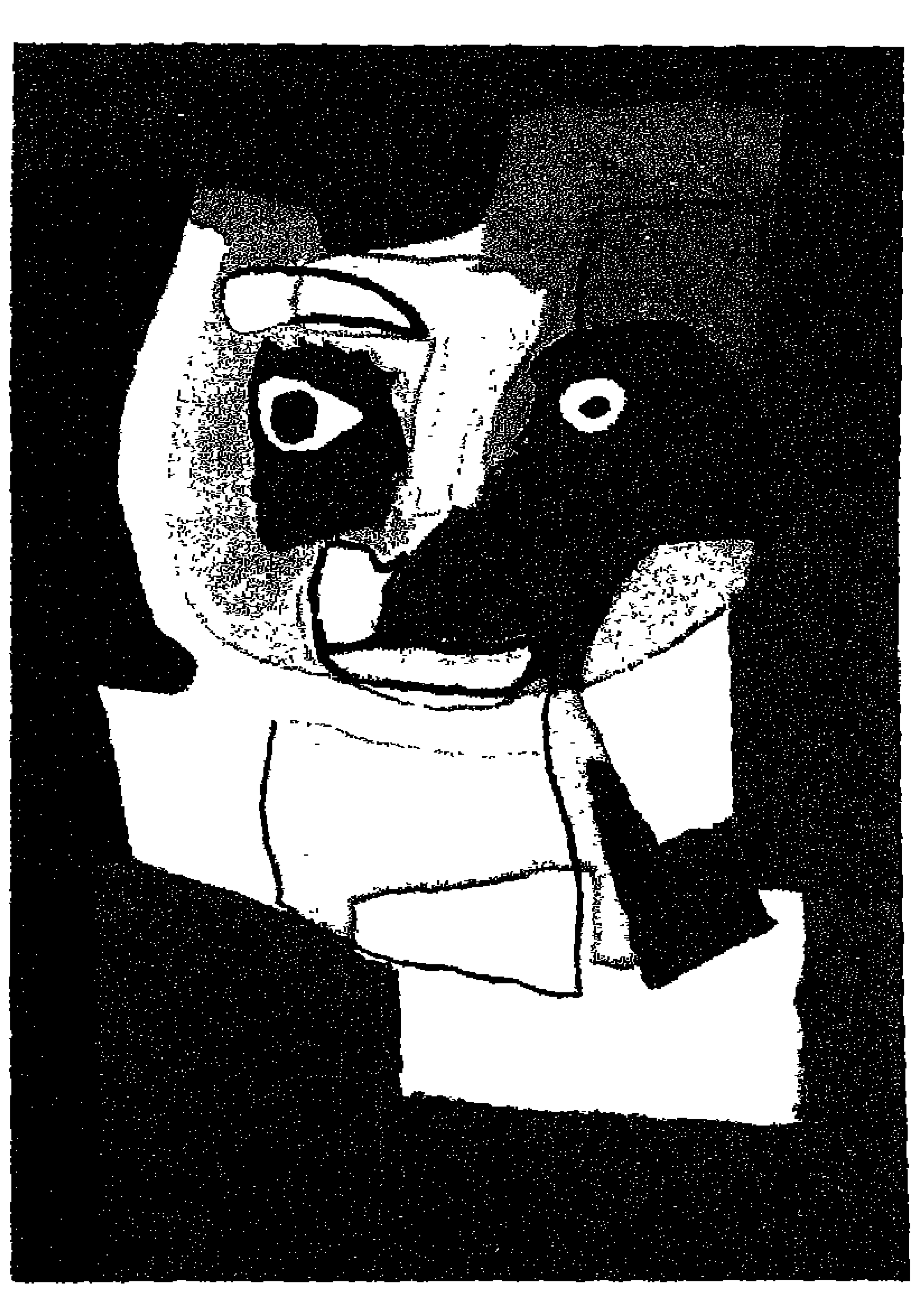
واسيلى كاندنسكى
المركز الأحمر
١٣٠×١٣٠ سم
زيت على توال
١٩١٤ م
المتحف الوطنى للفن الحديث
باريس .



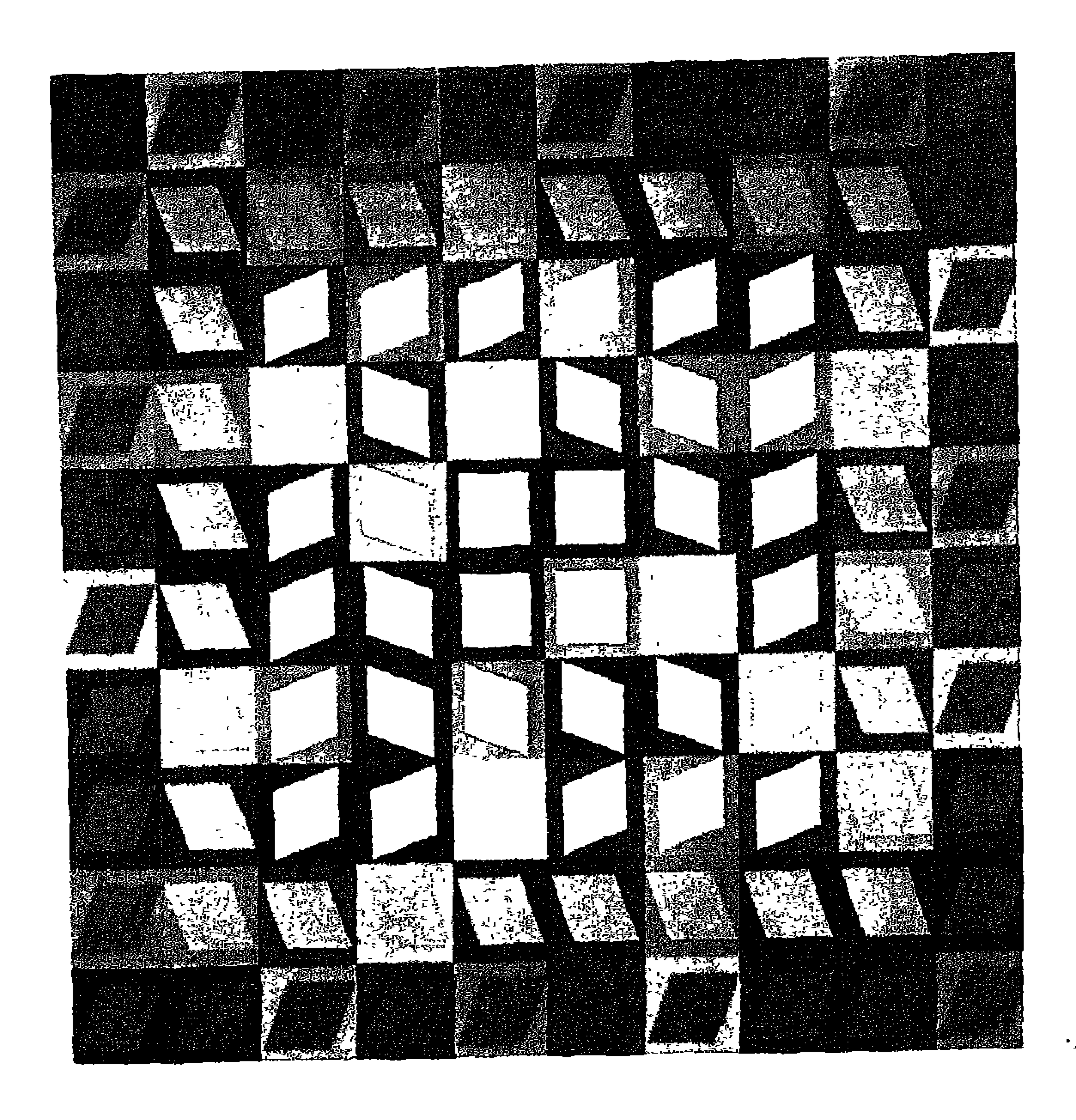
جاكسون بولوك
١٩٤٧ م
متحف الفن الحديث
روما .



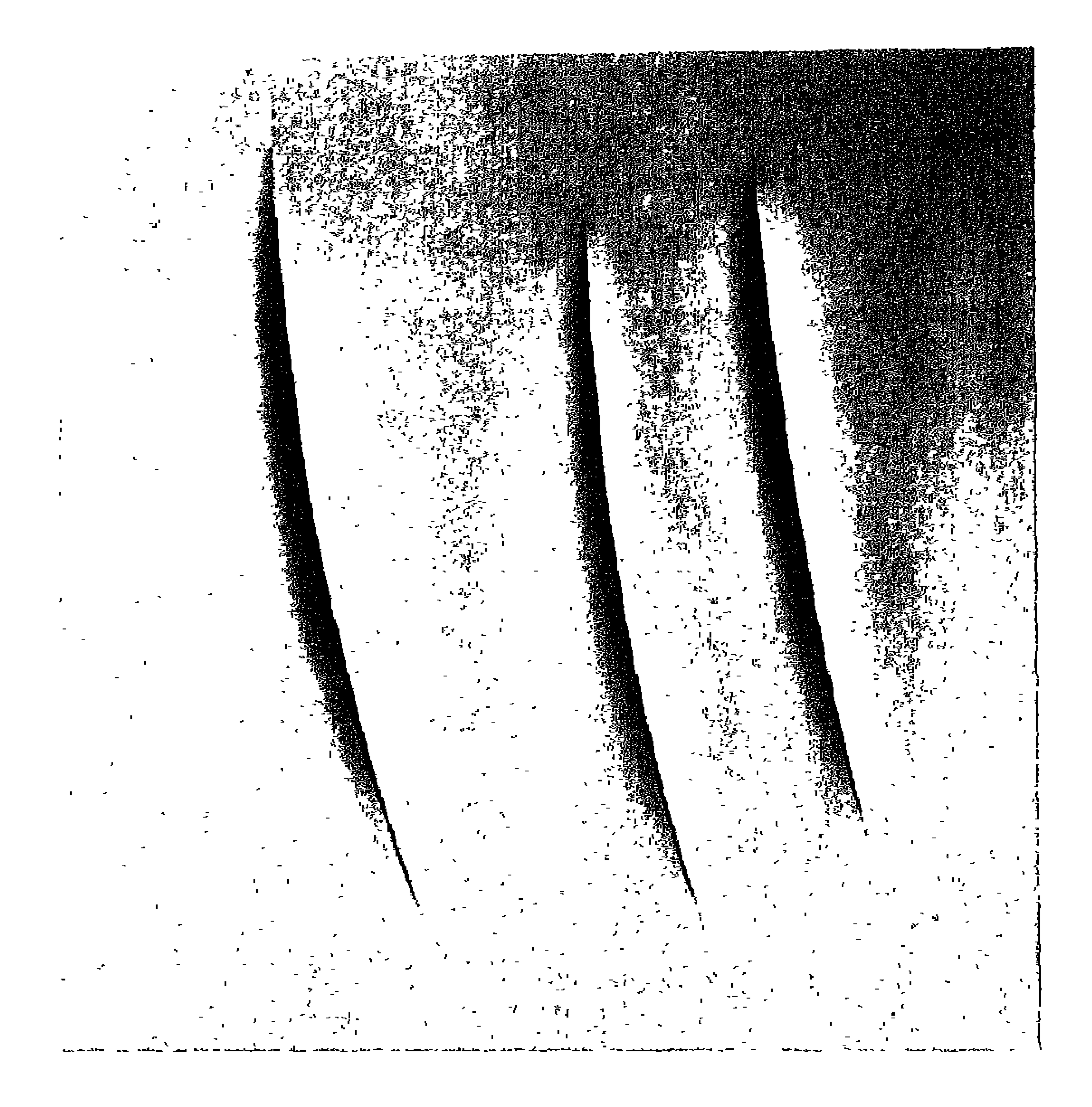
فرنسيس بيكون
وجه مزدوج (تفصيلية)
١١٢ × ٦٤ سم ،١٩٦٤ م
متحف الفن الحديث
باستكهولم



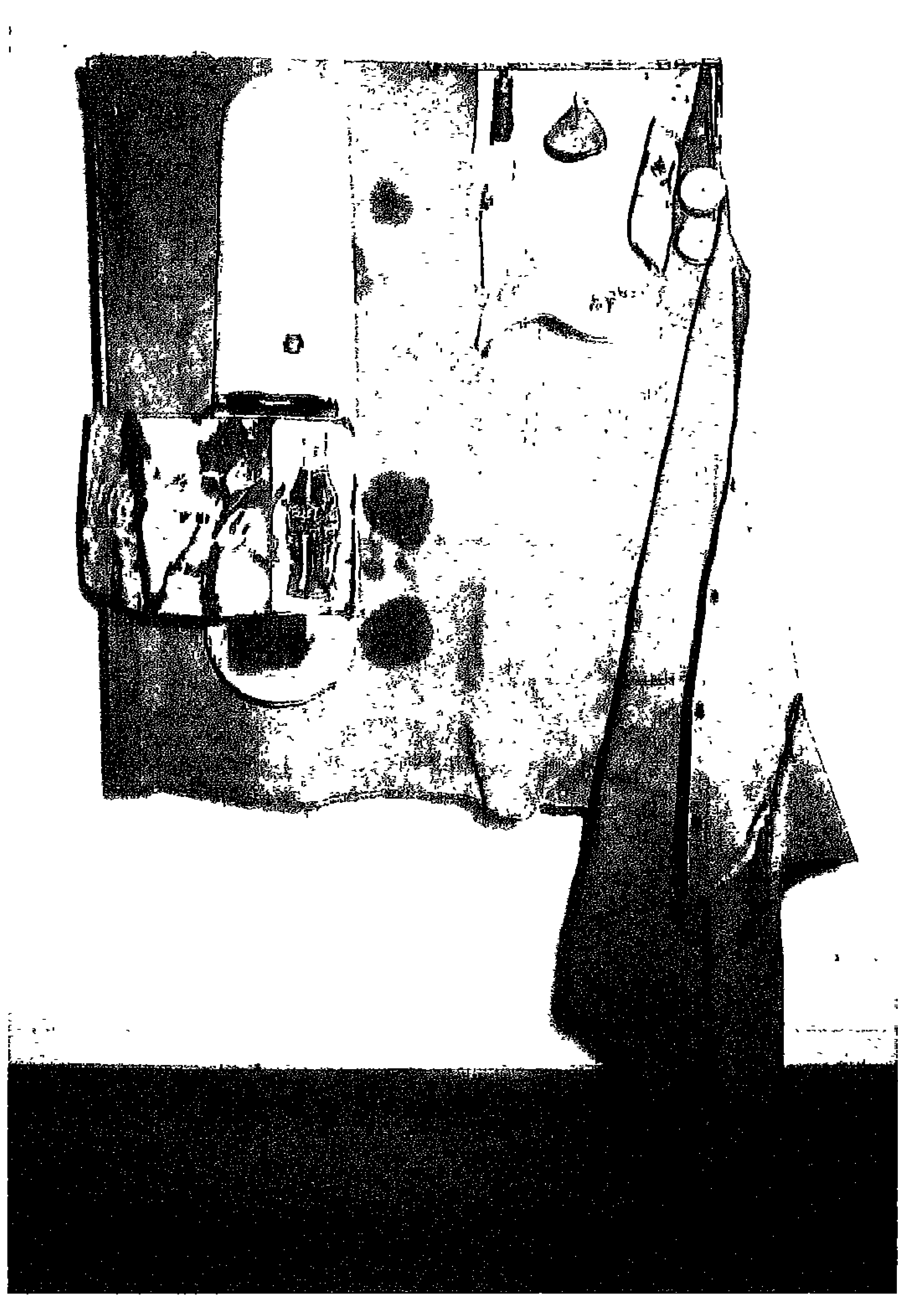
كاريل آبل - امرأة تكعيبية
١٢٦ ×١٦٦,٥ سم، ١٩٦٨ م
لندن .



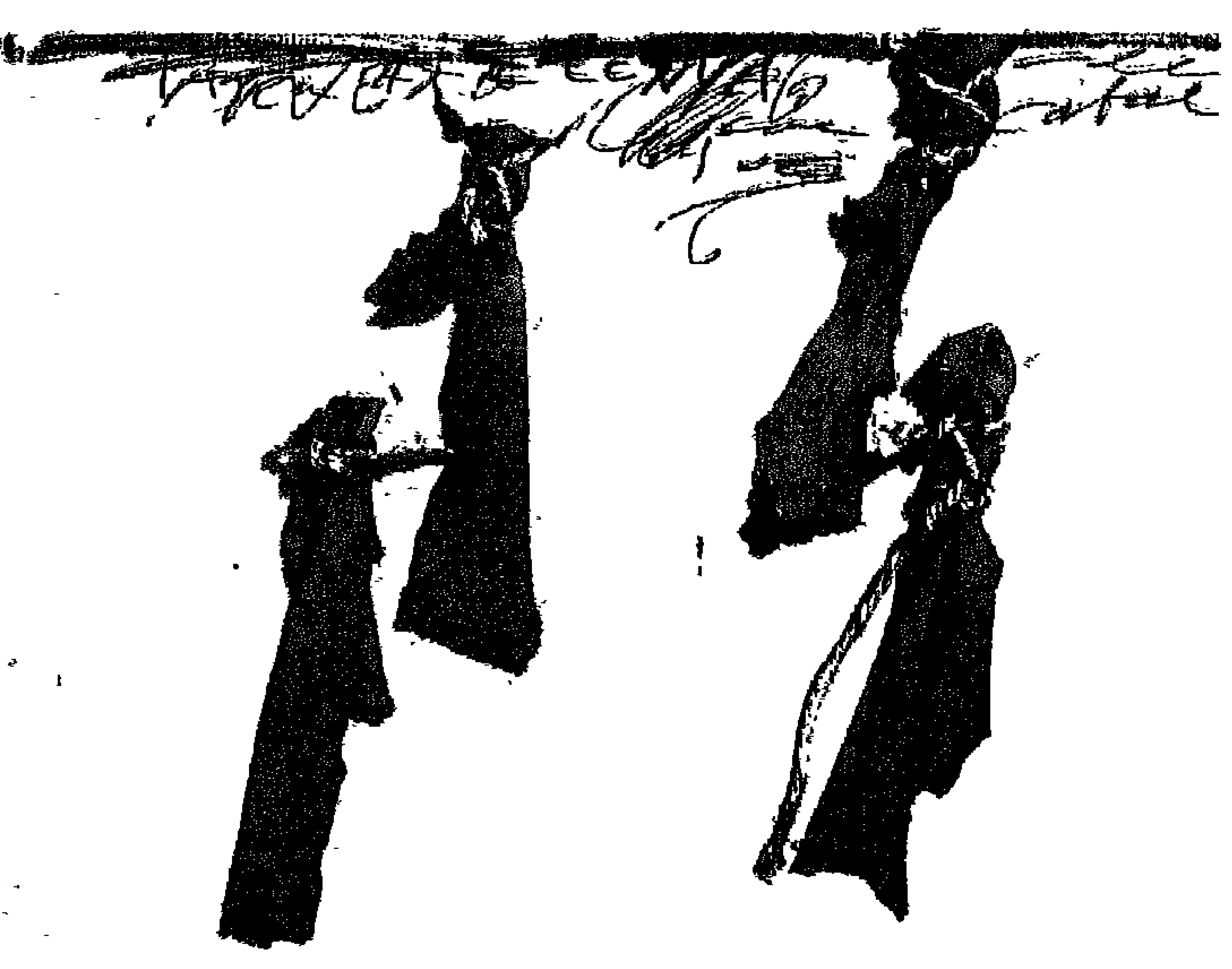
فيكتور فساريلى
تباديل
٨١ × ٨١ سم
١٩٦٤ م
ولاية كلورادو
مجموعة كيمكو وجان باورز.



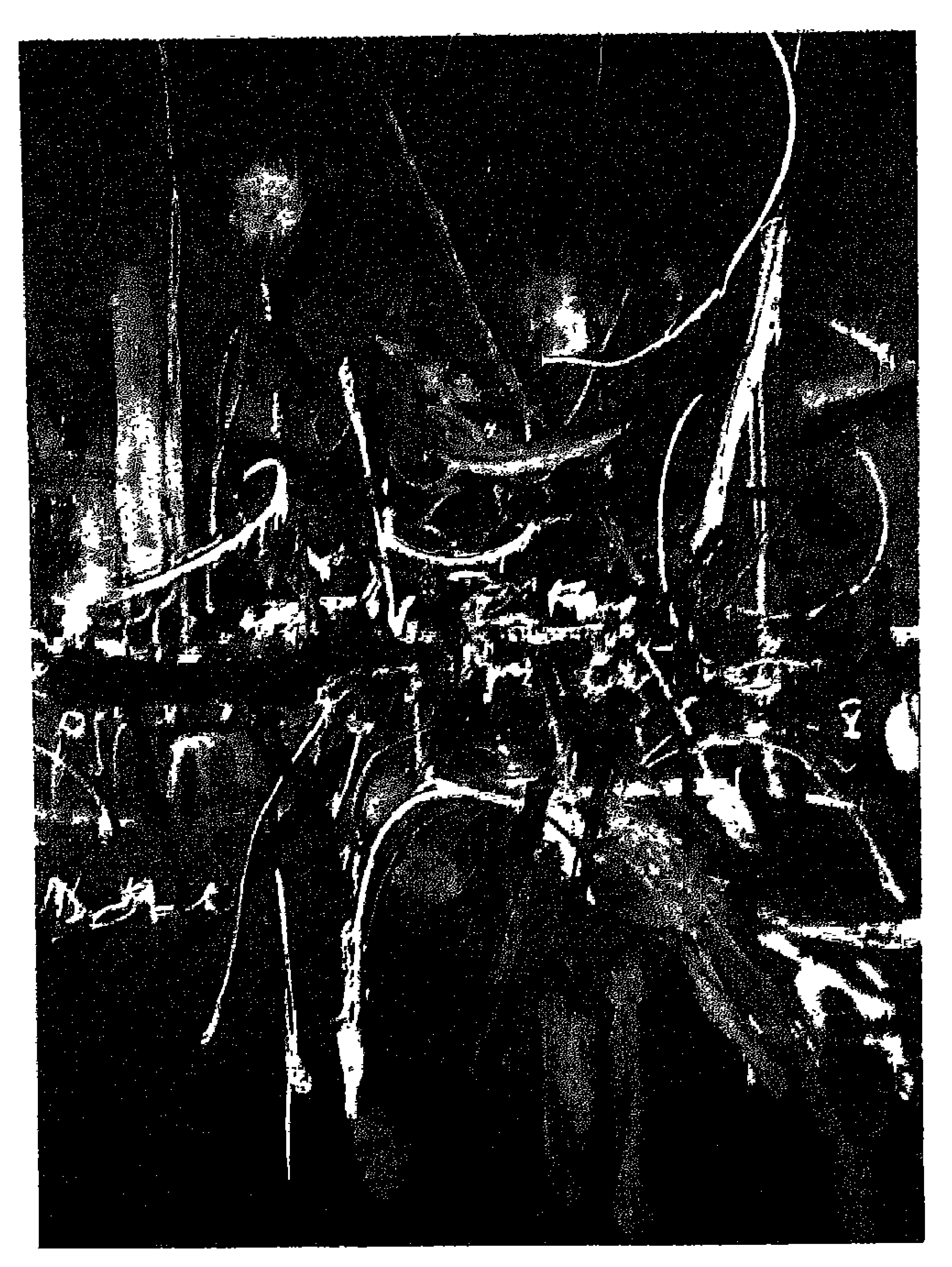
لوتشيوفونتانا
قماش ممزق
١٩٦٠ م
مقتنيات خاصة .



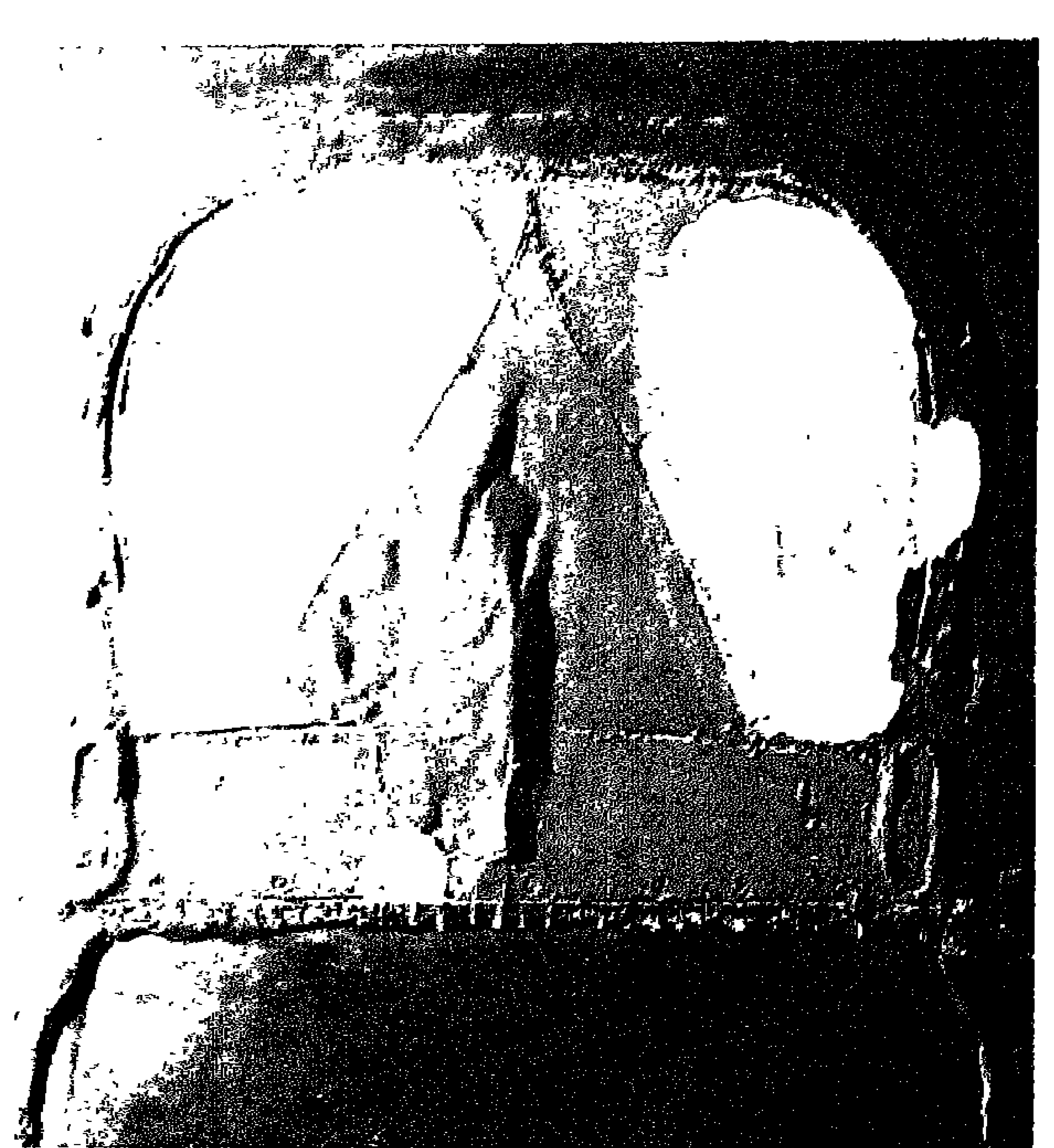
روبرت روشنبرج
طاقات مختلفة
٢٧٨×٢١١×٣٣ سم .



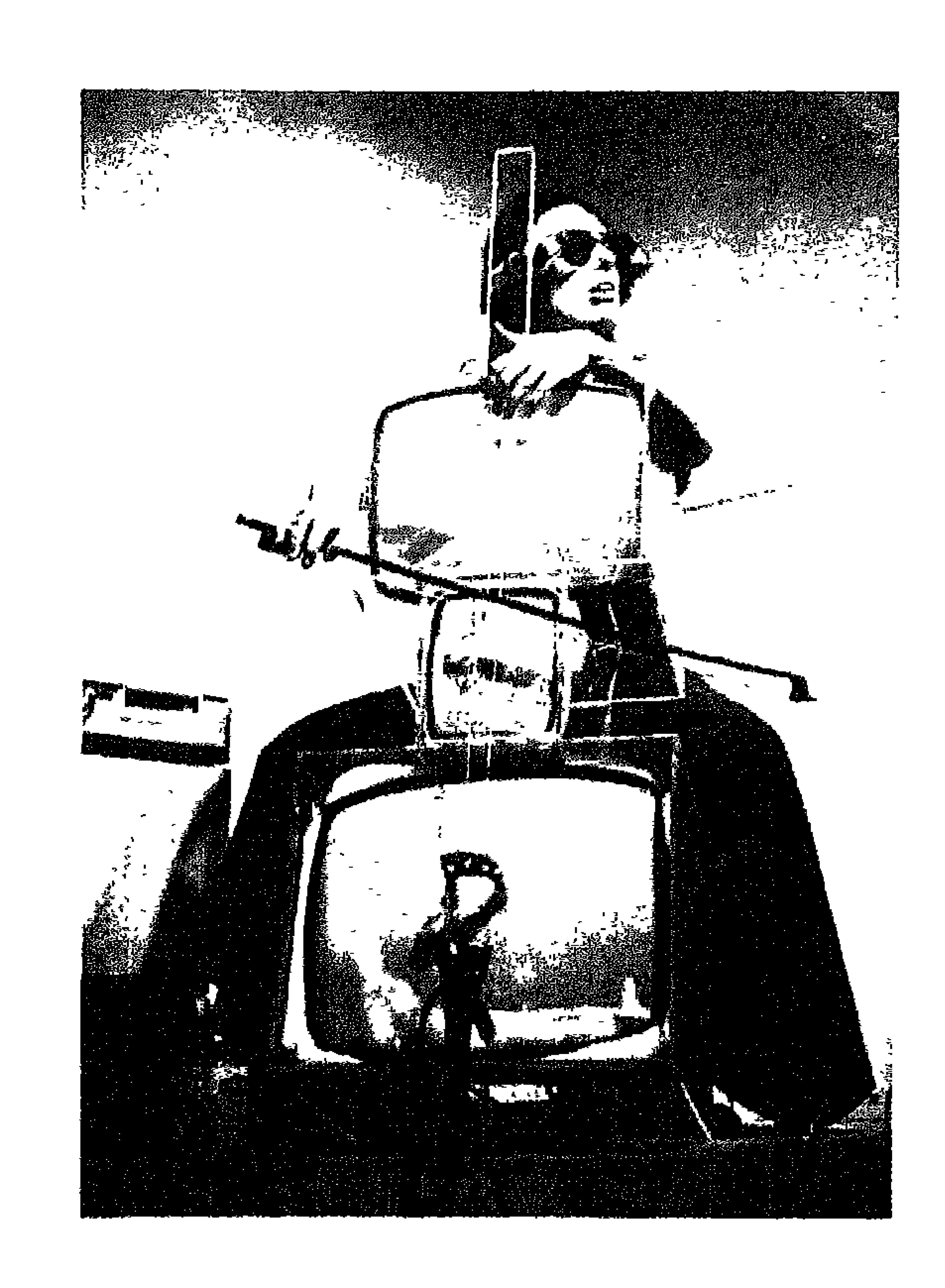
انتونى تابيس
أربع قطع من العلم الكتالونى
على لون أصفر
١٩٧٠ م
مقتنيات خاصة ، برشلونة.



جورج ماثيو
تفصيلية من وجه العاصمة ،
٦٠٠× ٢٩٥ سم ، ١٩٥٤ م،
المتحف الوطنى للفن الحديث
بباريس .



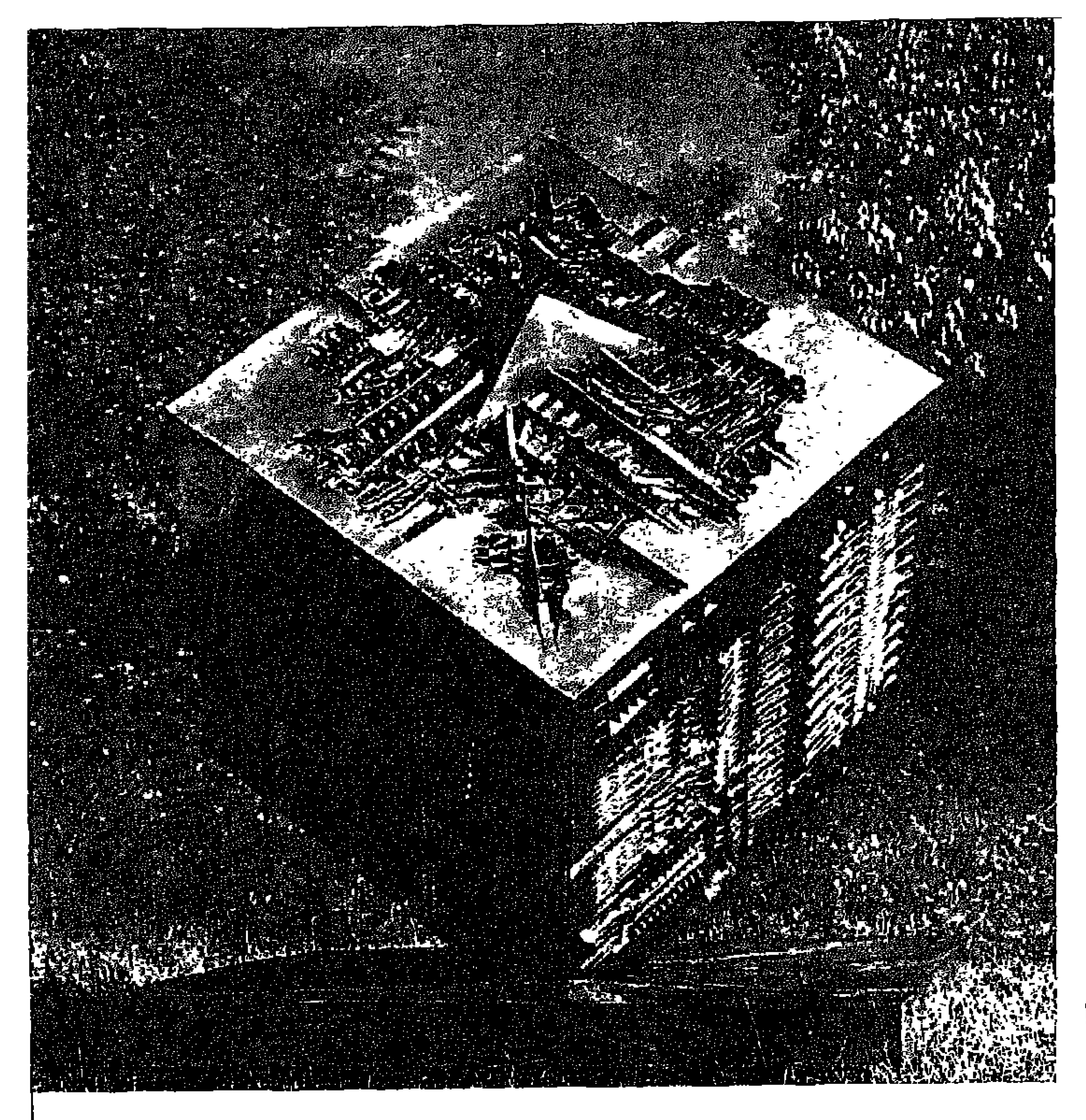
انتونى تابيس
تصوير ، ١٩٢٣ م
مقتنيات خاصة ، برشلونة.



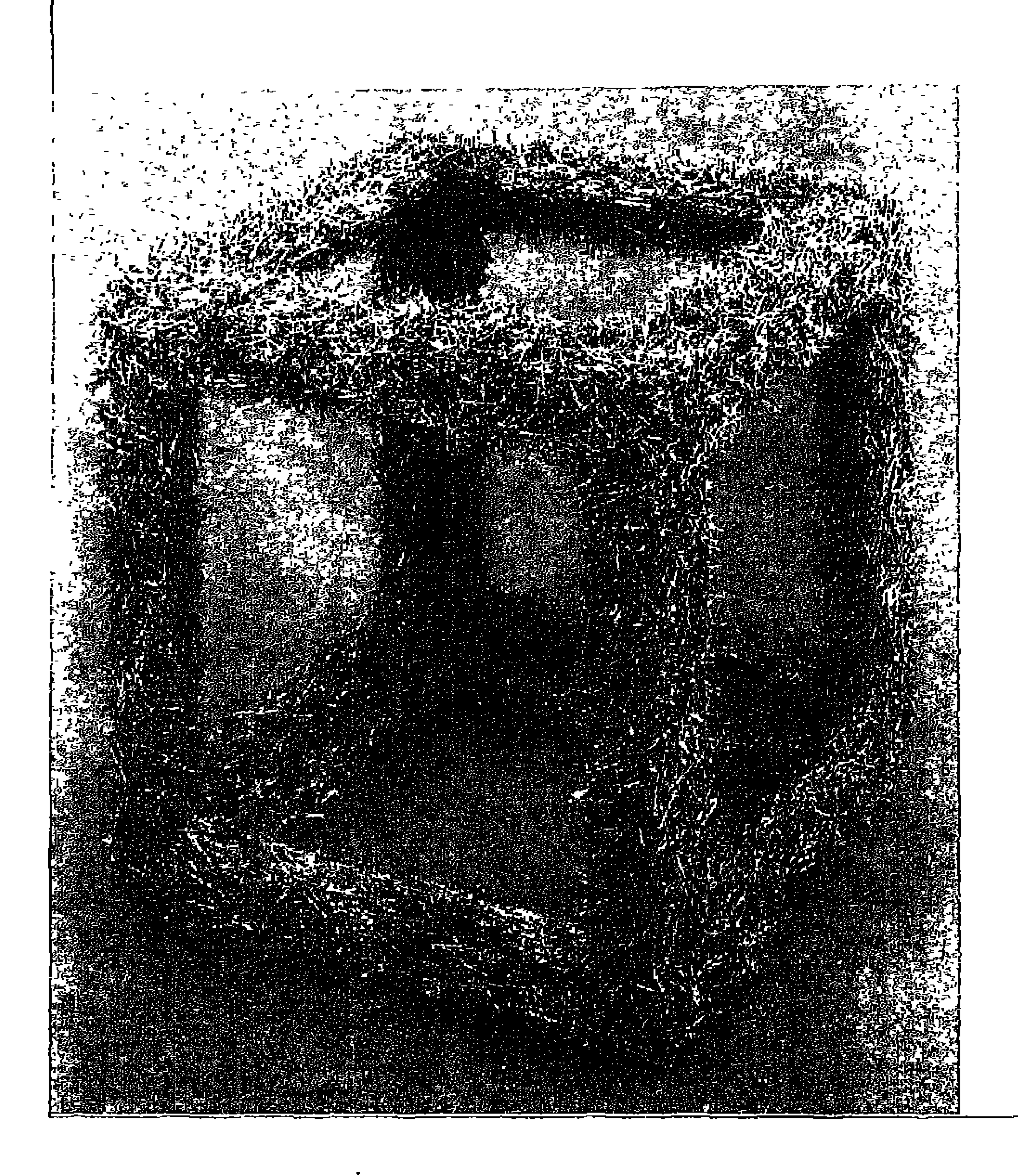
نام جان بيك
تشيللو تليفزيون
١٩٧١ ، نيو يورك



دوان هانسون
سيدة مع عربة تسوق
١٦٦ سم ، ١٩٦٩ م، آثن .

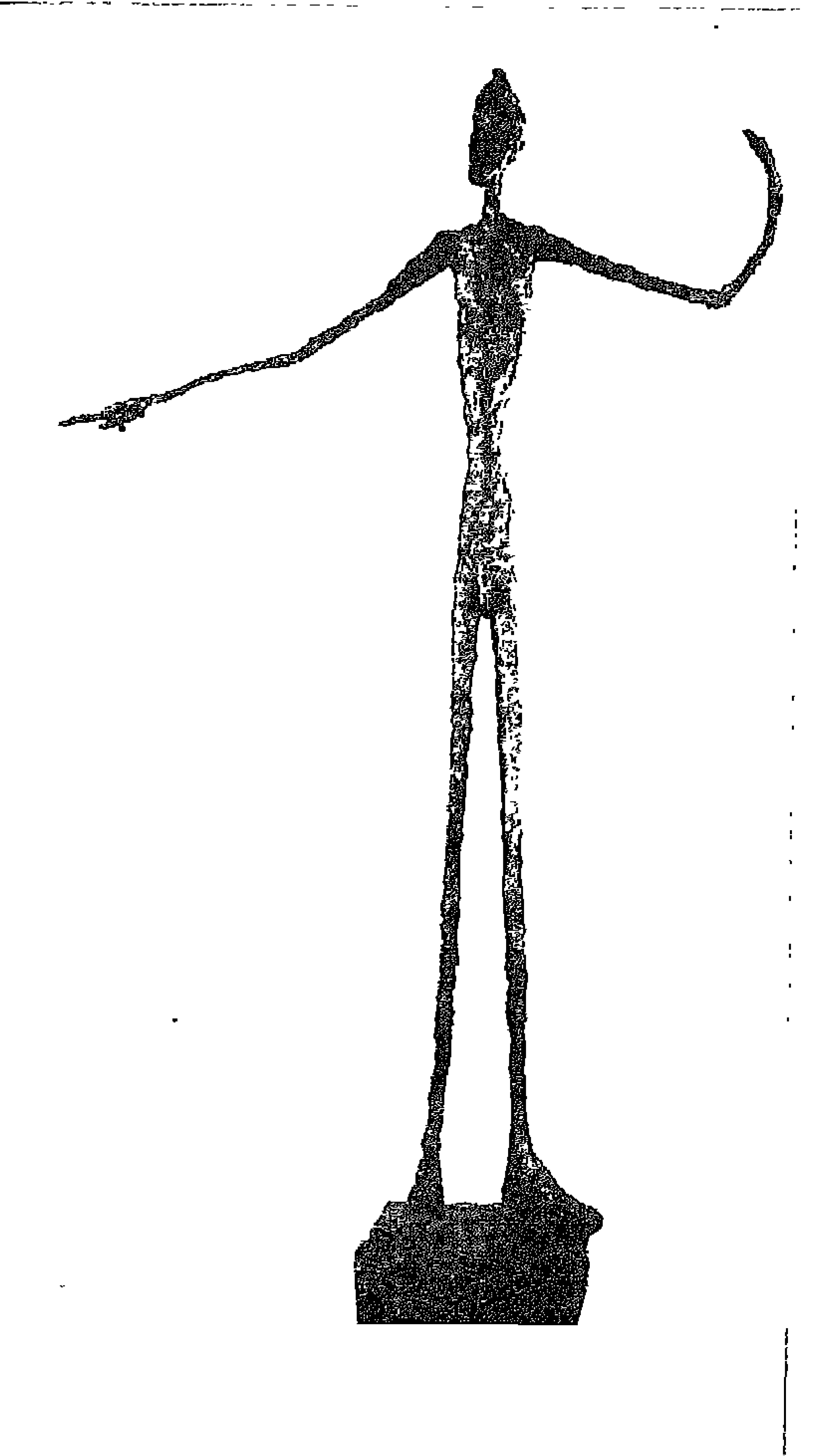


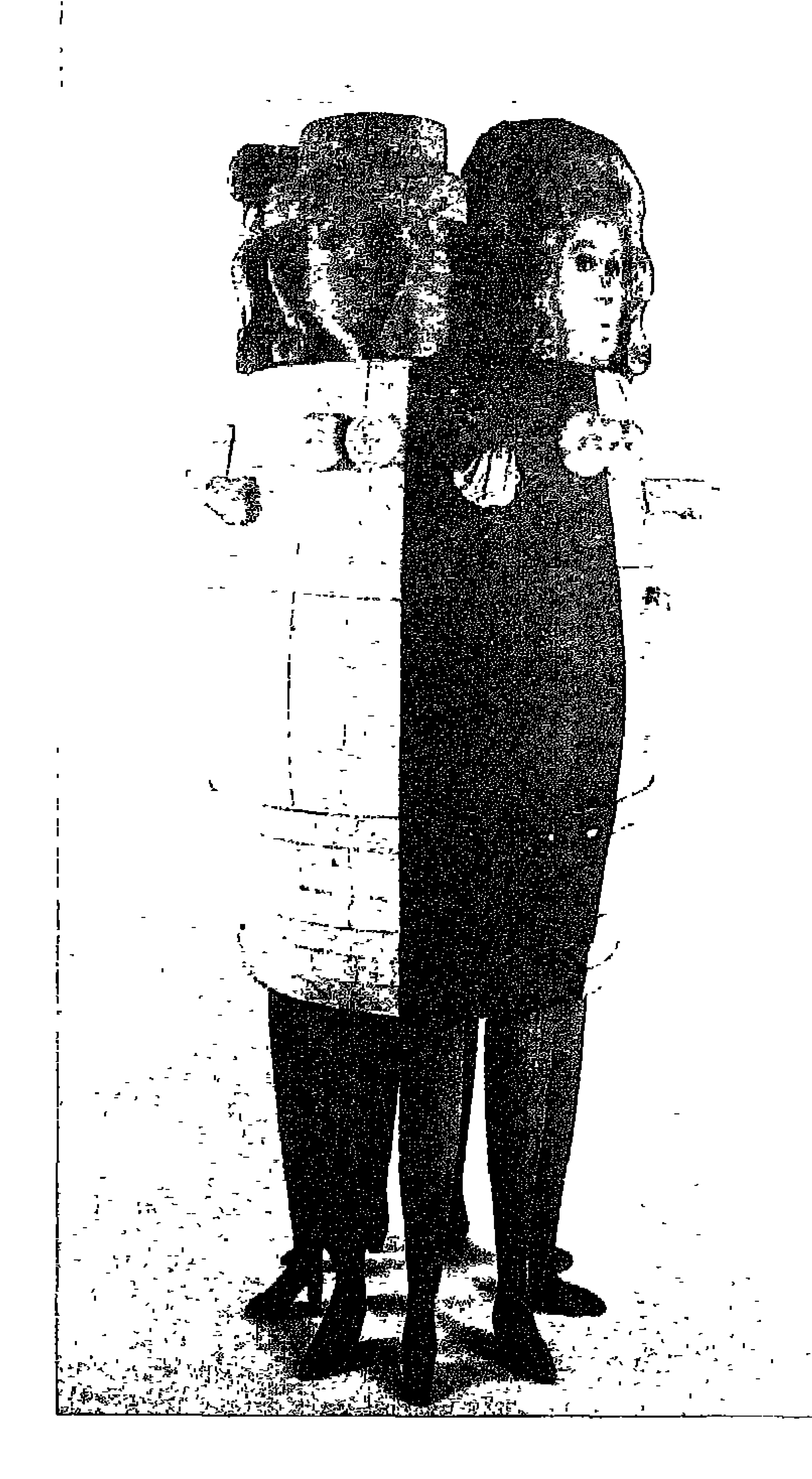
بومودورو
مكعب
١٣٠ × ١٣٠ × ١٣٠ سم
نحت ميدانى ، ١٩٦٥ م
جدة ، السعودية



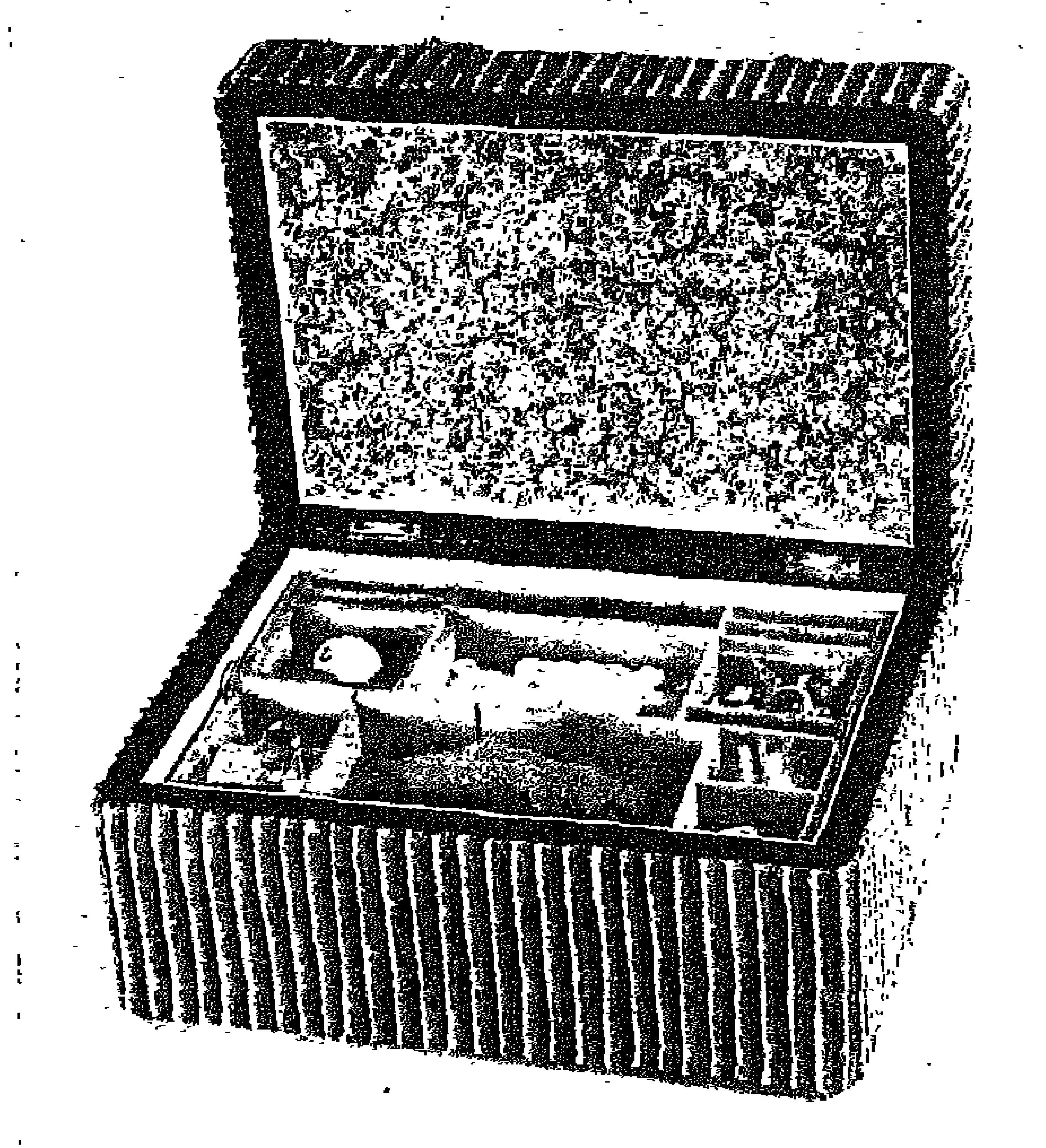
لوكاس ساماراس
- بدون عنوان
(دبابيس على خشب)
٤٥,٧ × ٤٥,٧ × ٤٥,٧ سم
١٩٦٤ م ، نيو يورك .

البرتو جياكومتى
الرجل الذى يشير
١٧٨ سم - ١٩٤٧ م
نيويورك
متحف الفن الحديث .

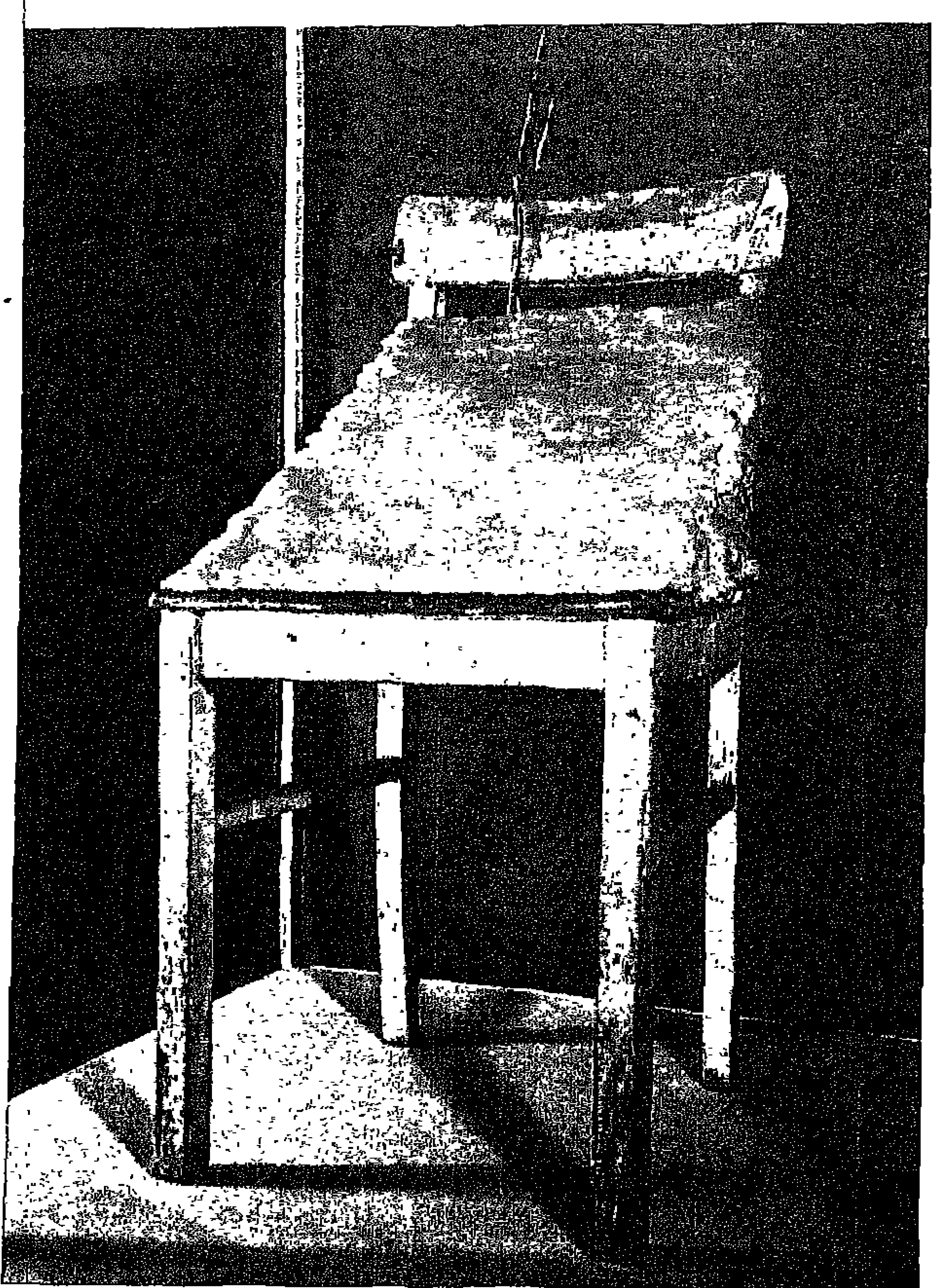




اسكوبر ماريسول
١٧٦,٦ سم - ١٩٦٢ م
متحف روز للفنون الحديثة
بجامعة برات ولاية مايشيتوس .

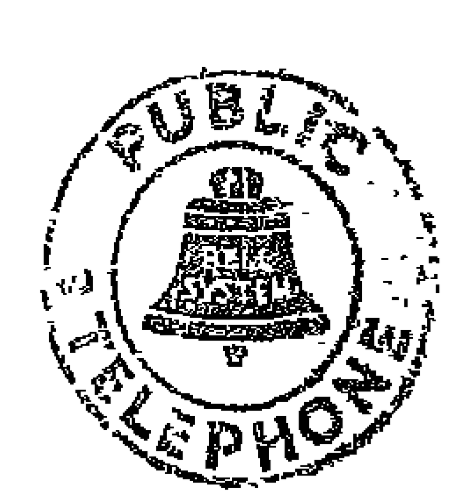


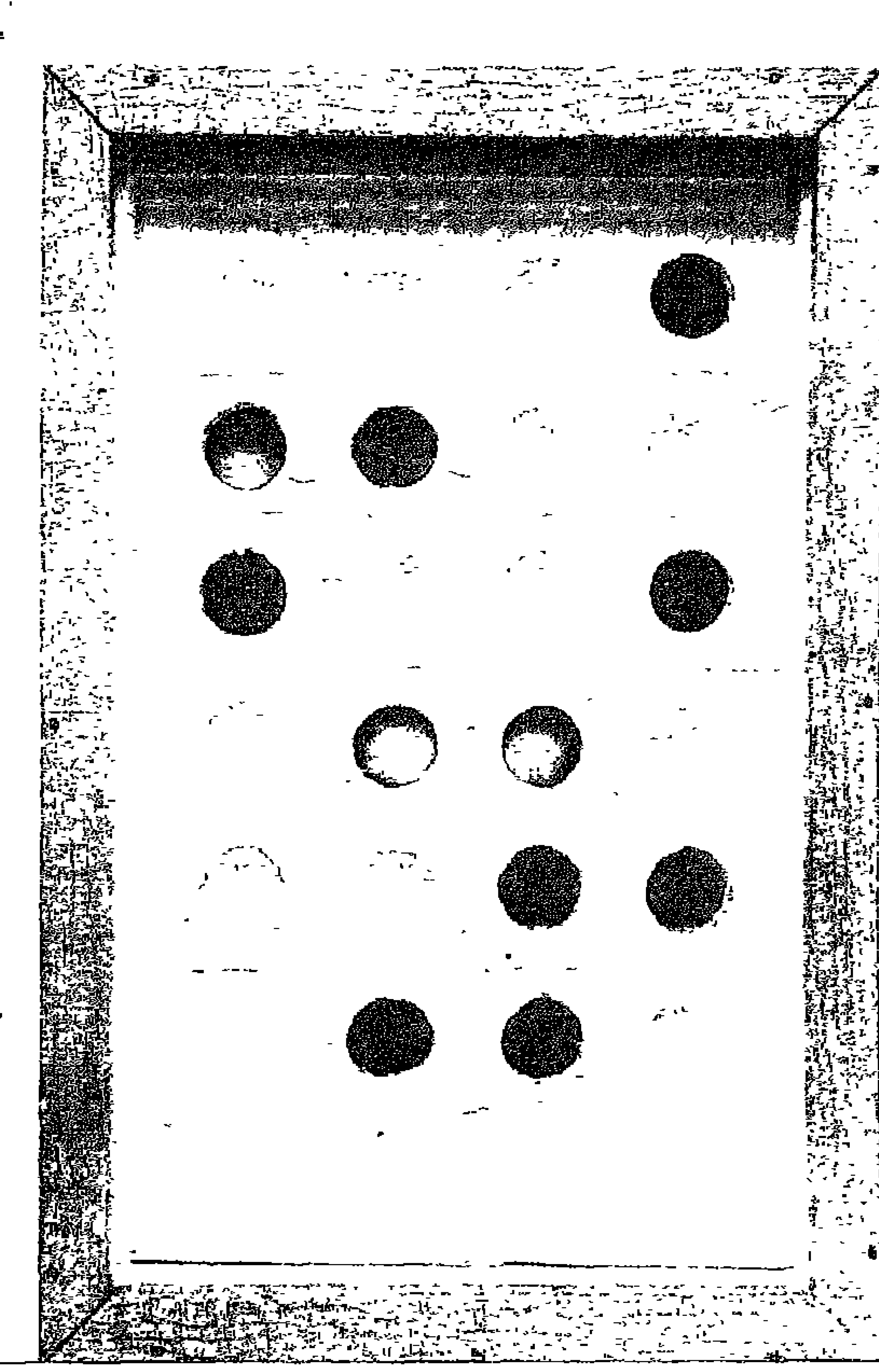
لوكاس ساماراس
بدون عنوان
٢٠,٣ × ٢٧,٩ × ٢١,٦ سم
١٩٦٦ م ، كاليفورنيا
مجموعة روبرت هالتى
و كارل جونسون .



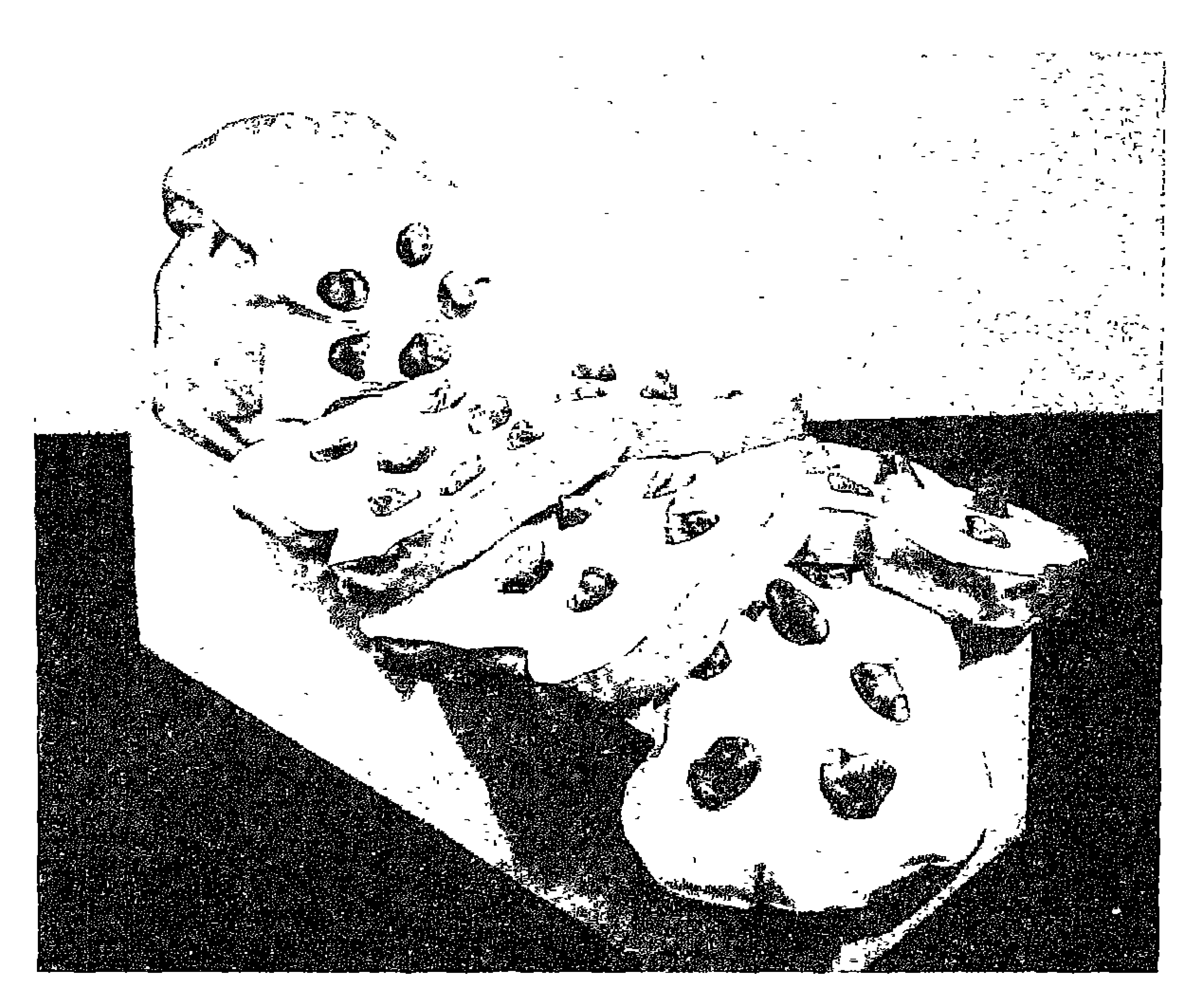
چوزيف بويز
كرسى و شحوم
١٠٠ ×٤٢× ٤٧ سم
١٩٦٤ م.

روبرت روشنبرج
صندوق الفن (خشب)
٧٨,٧ × ٤٢ × ٣٢,٣ سم .





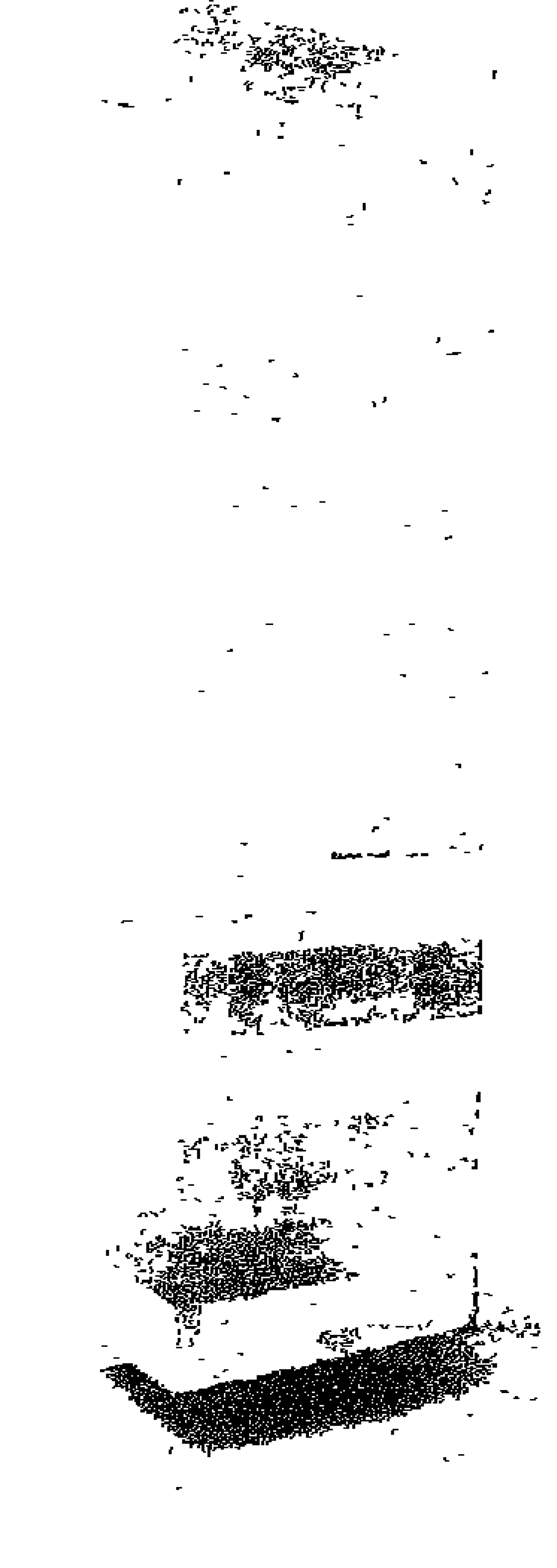
جوزيف كورنيل - بدون عنوان
٤٥ × ٤٩,٥ × ١١ سم
نيويورك ، باك جاليرى .



كلاس أولد نبرج - رغيف جانيت فى عيش الأرز ، ١١٦,٨ × ٢٢٥ × ١٠١,٦ سم ، ١٩٦٧ م
مجموعة هلمان ، نيويورك .

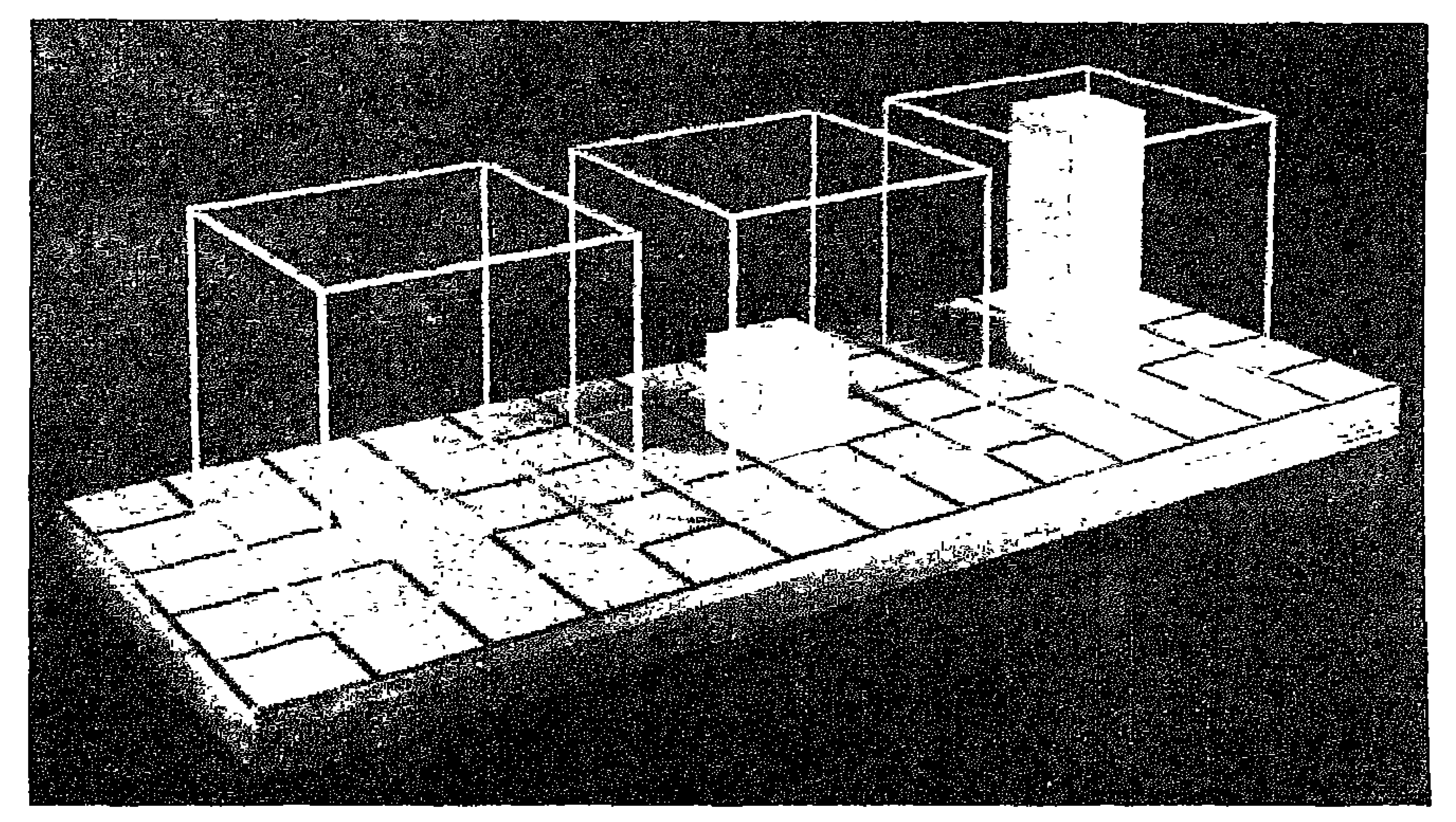


كلاس أولدنبرج
أقمشة سويدية ناعمة
١٣٠ سم ، ١٩٦٦ م
متحف كلية ورليف ريتشارد
السويد

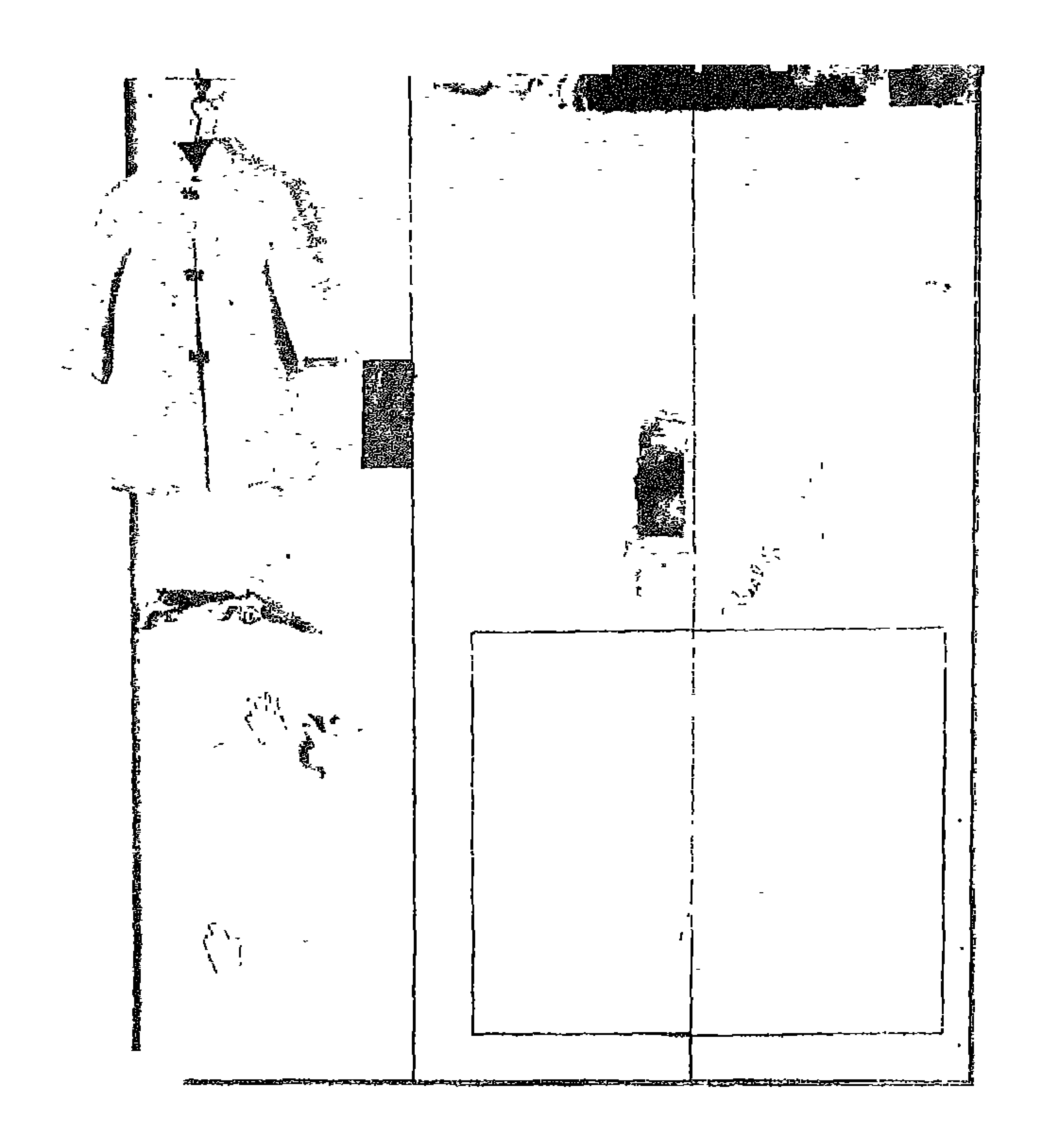


جون مكركن - اللوح الأحمر
٧,٥ × ٤٥ ×٢٥٩ سم ، ١٩٦٧ م
لوس إنجلوس .

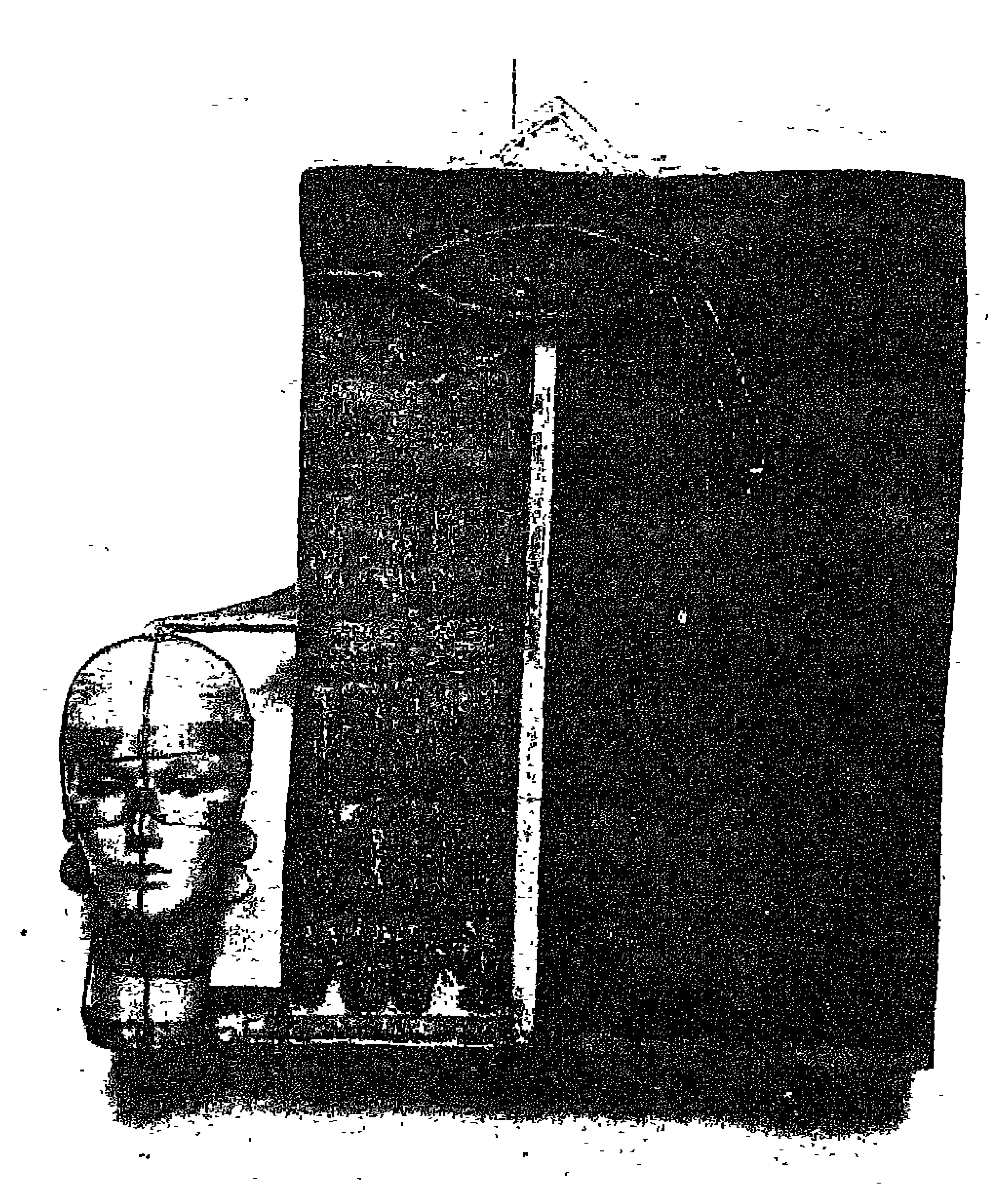
دونالد جيود - بدون عنوان
٢٢,٨ ×١٠١,٦ × ٧٨,٧ سم
نيويورك - متحف جوجنهايم



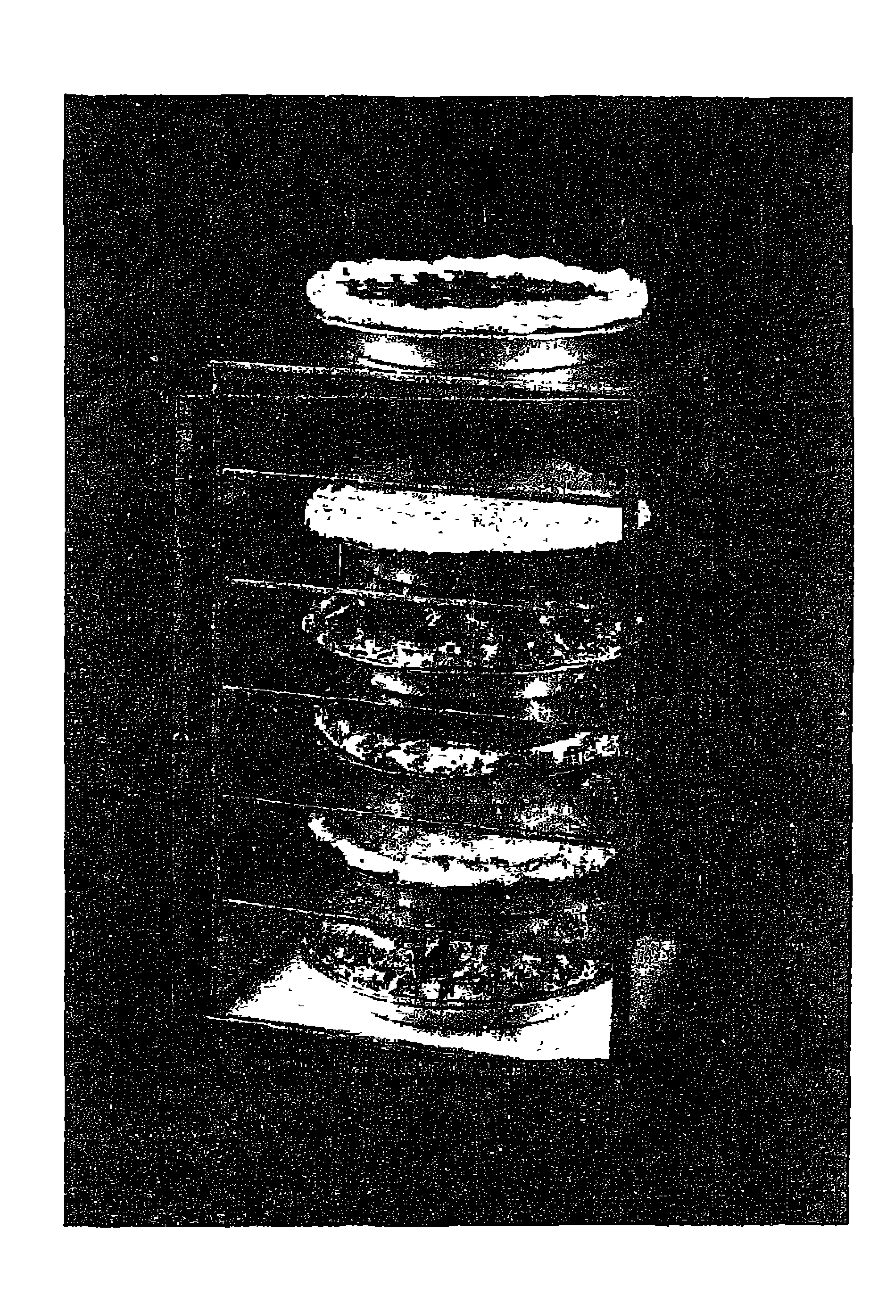
سول لويت - ٥٠ × ٢٠٨ × ٨٠ سم ، ١٩٦٨ م - متحف ورليف ريتشارد ، السويد .



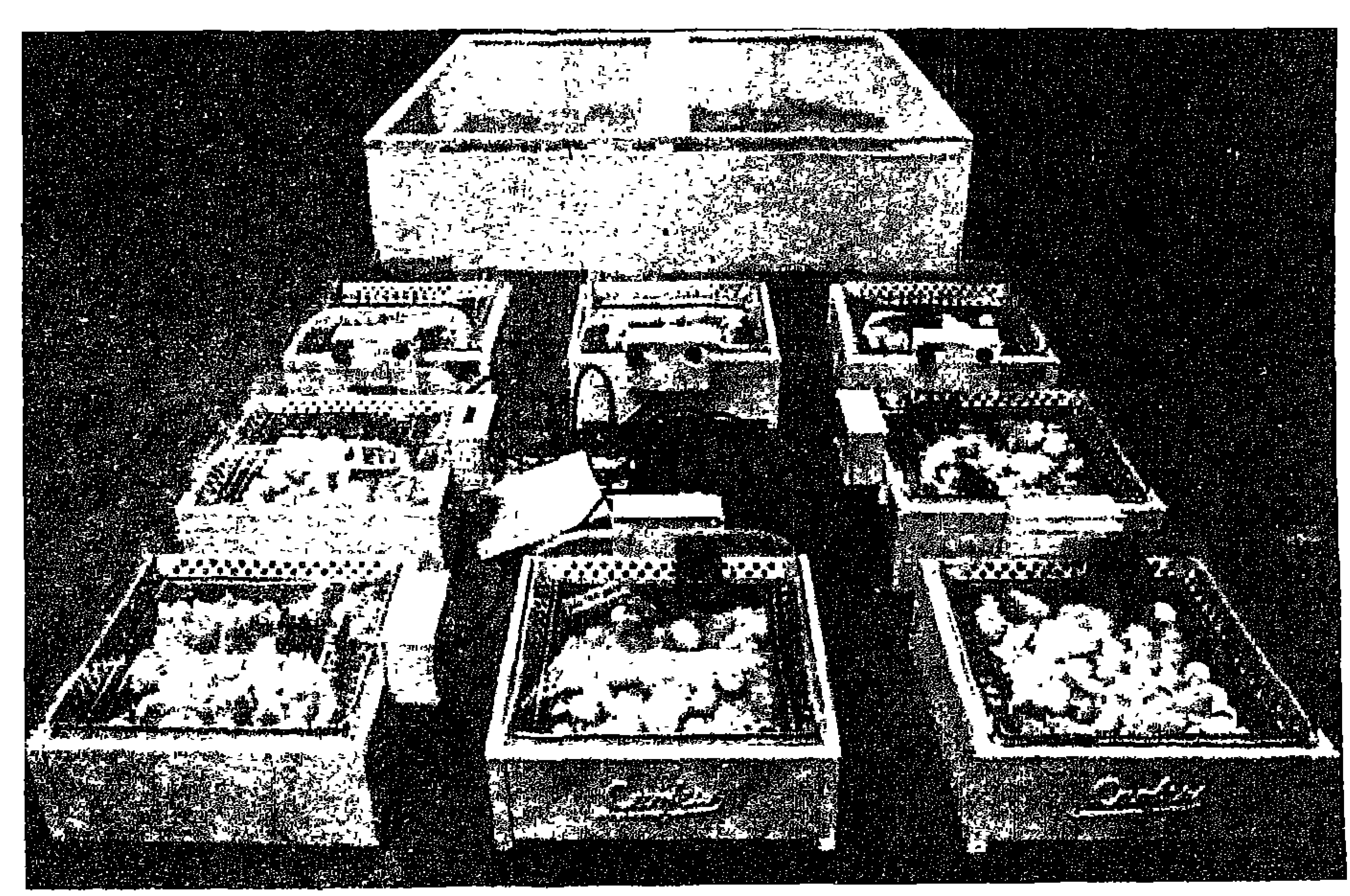
جيم دان
ثلاث شماعات
دراسة لحجرة طفل
١٨٠× ٢١٠ سم ، ١٩٦٢ م
ولاية كلورادو



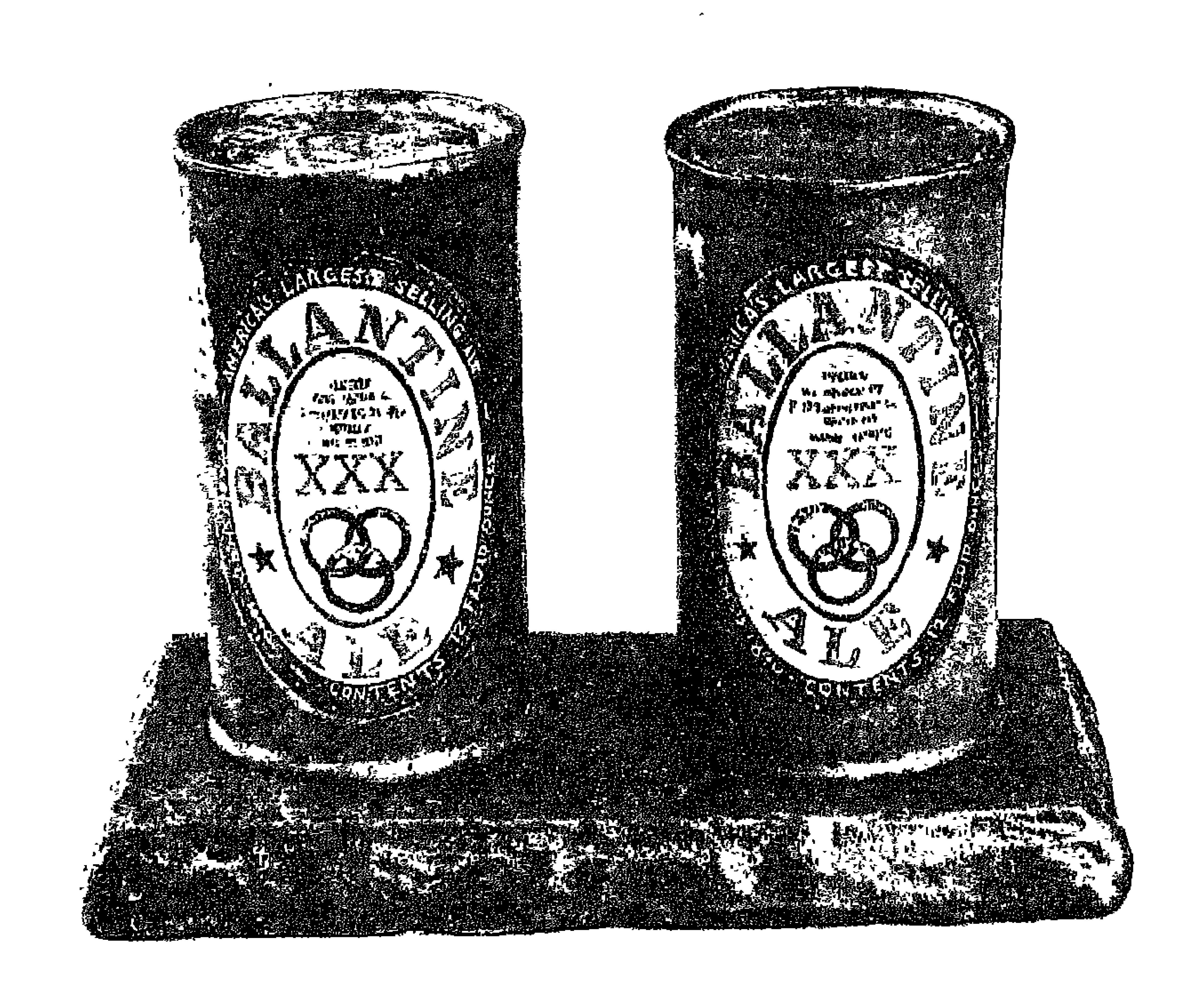
ادوارد كلينهولز
ليلة الليالى
١٩٦١ م
مدرسة كاليفورنيا .



كلايف أولدنبرج
صندوق زجاج
١٩٦٢ م - ٤٧,٦ × ٣١ × ٢٧,٦ سم
مقتنيات ليوكاستلي - نيويورك.



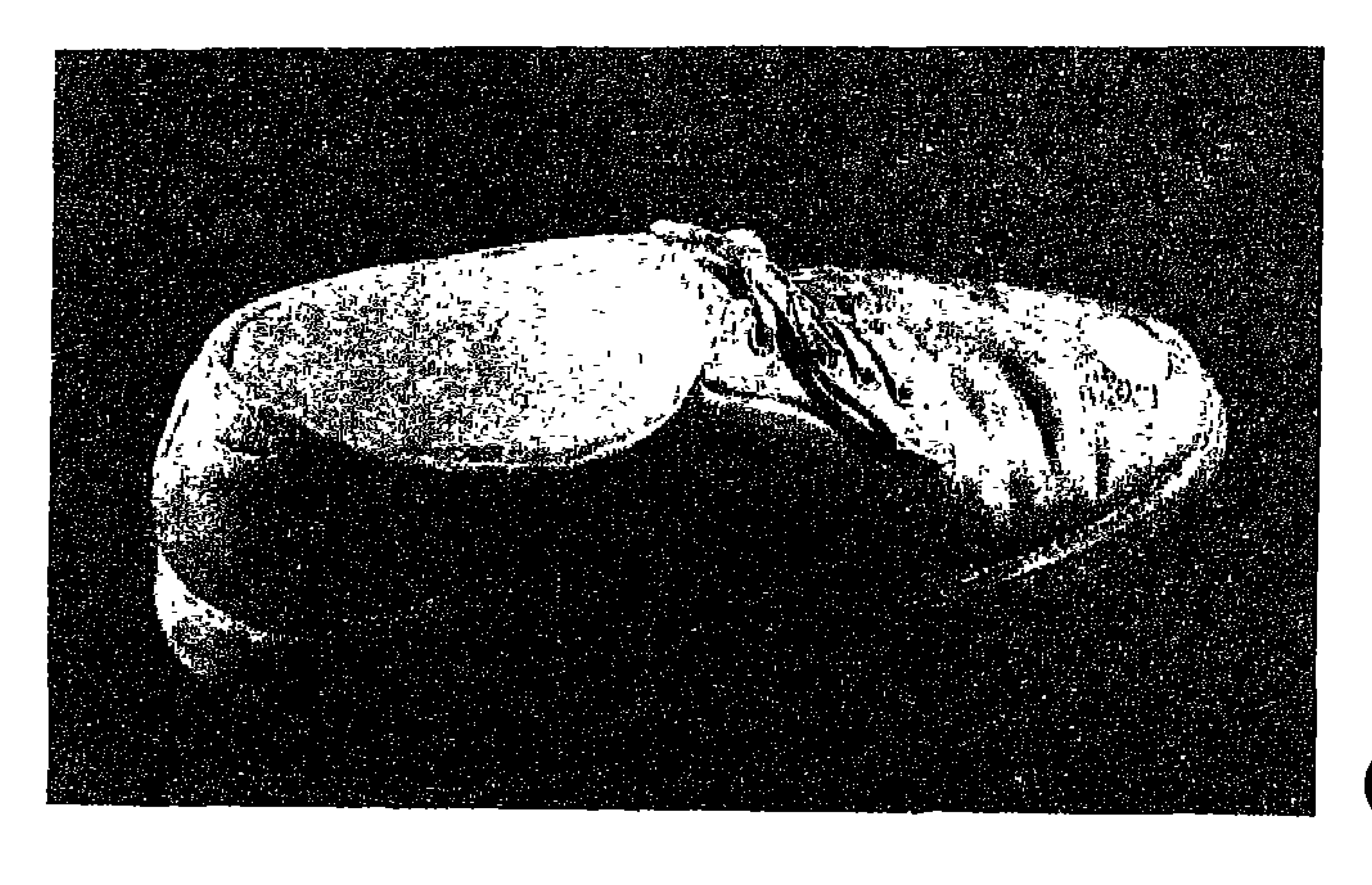
هانس هاكر - فقص الفراخ، ١٩٦٩ م.



(أ)

(ب)

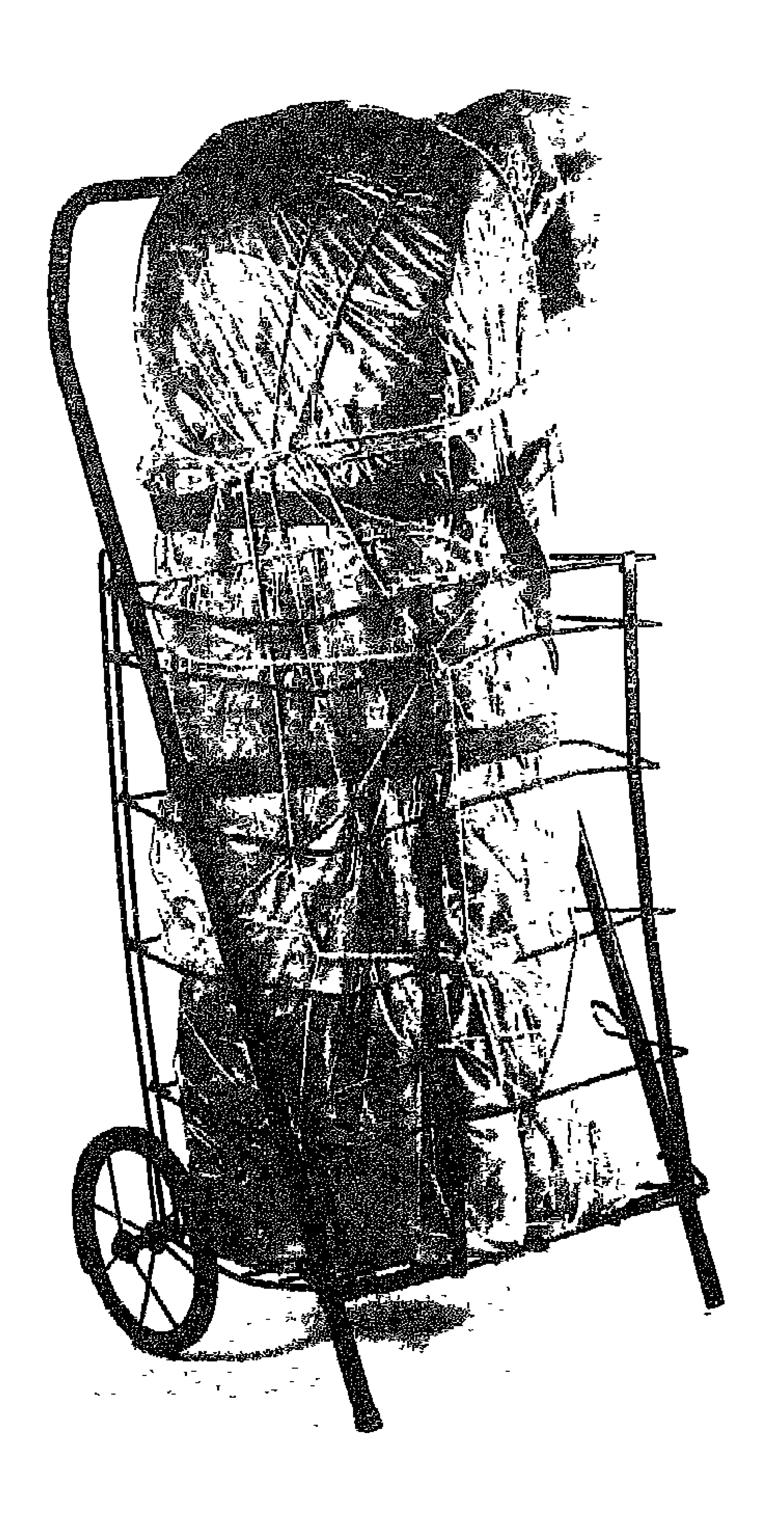




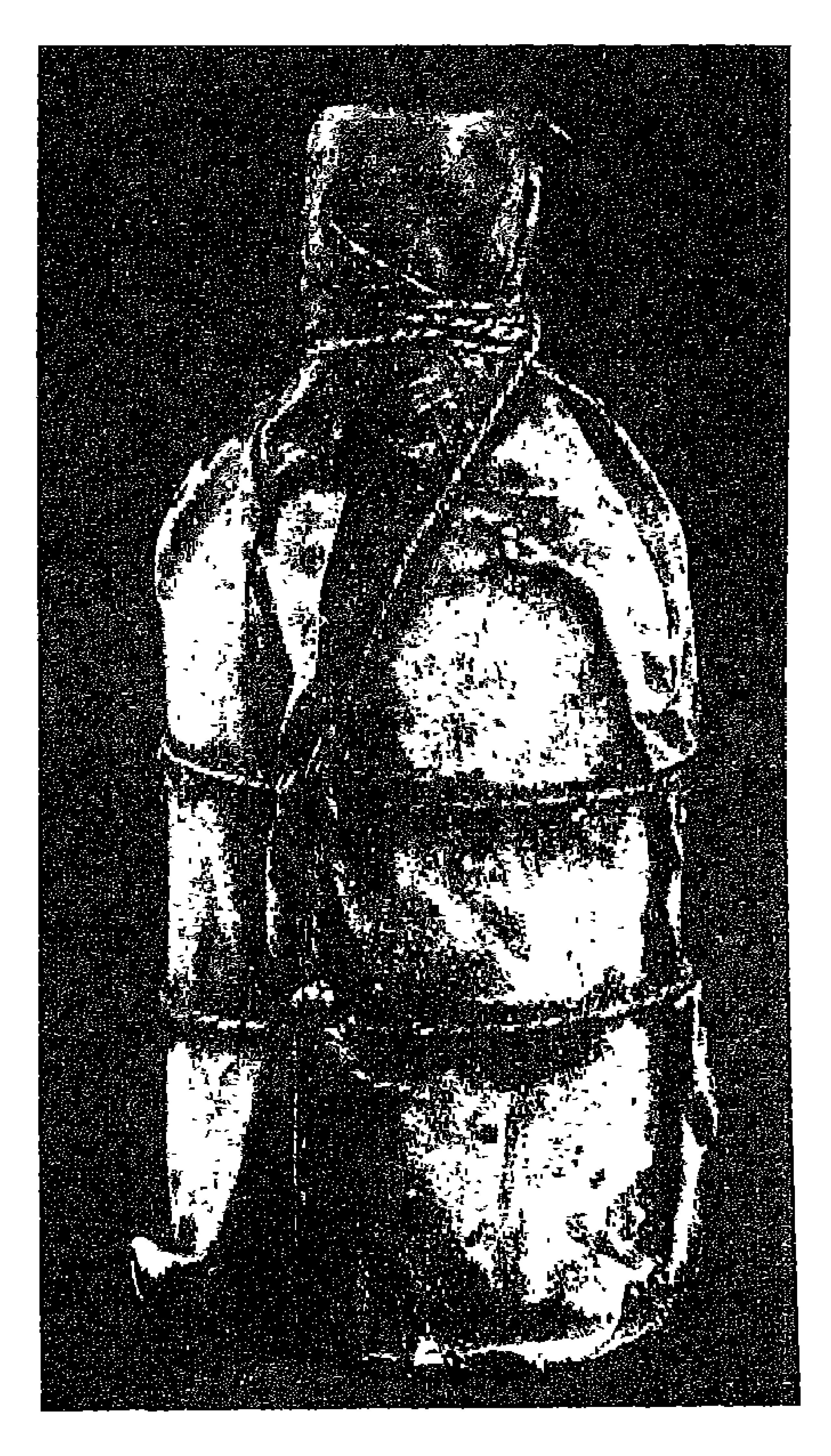
(جـ)

جاسبر جونز
أ)مطلى برونز رقم (٢)
١١,٢ × ٢٠ × ١٣٧ سم
١٩٦٤ م ، نيويورك
(ب) ، (جـ)
الابتسامات النقدية
٣,٨ × ١٨,١ × ٤ سم ، ١٩٥٩ م
نيويورك
مجموعة خاصة للفنان .

(أ)



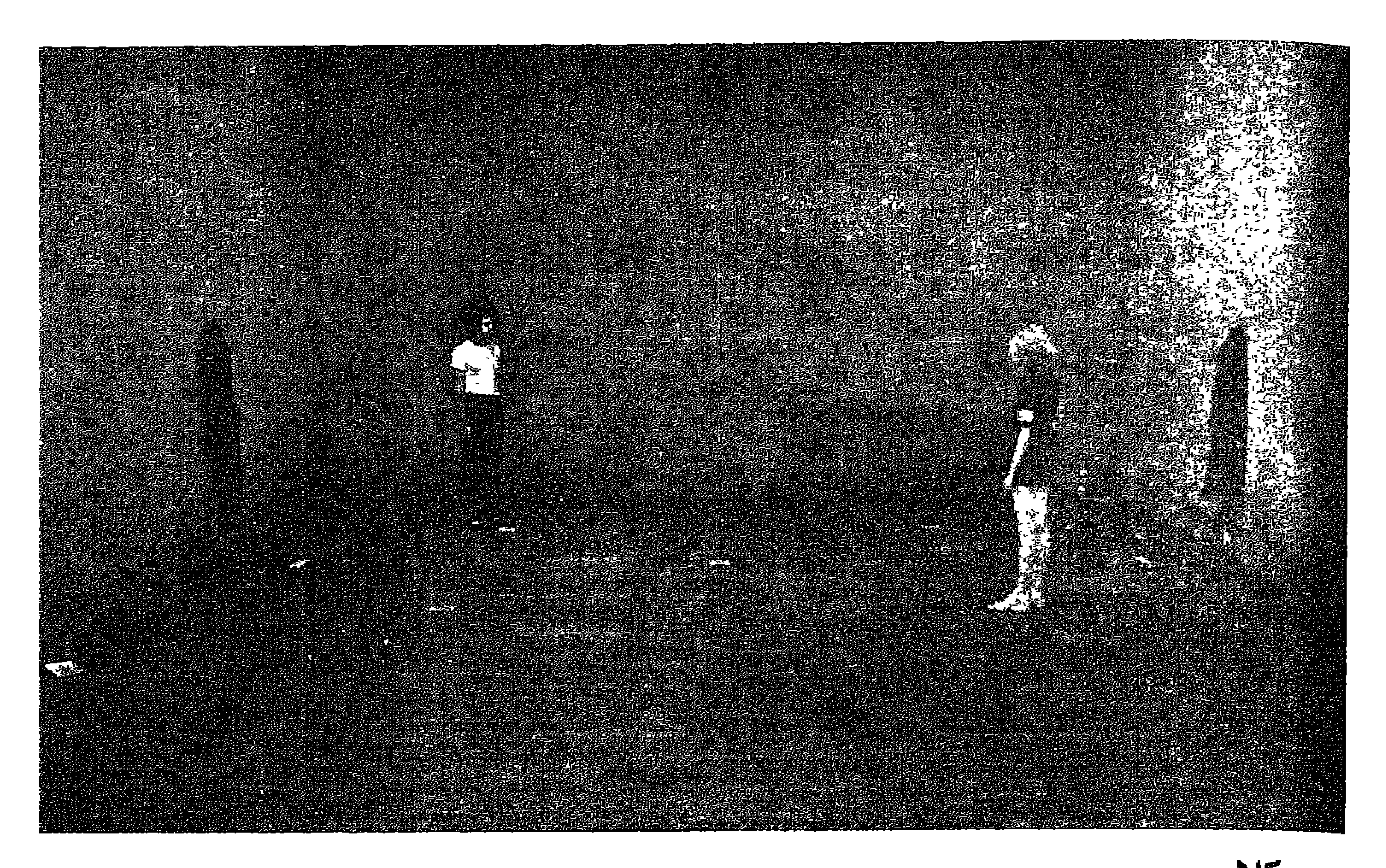
(ب)



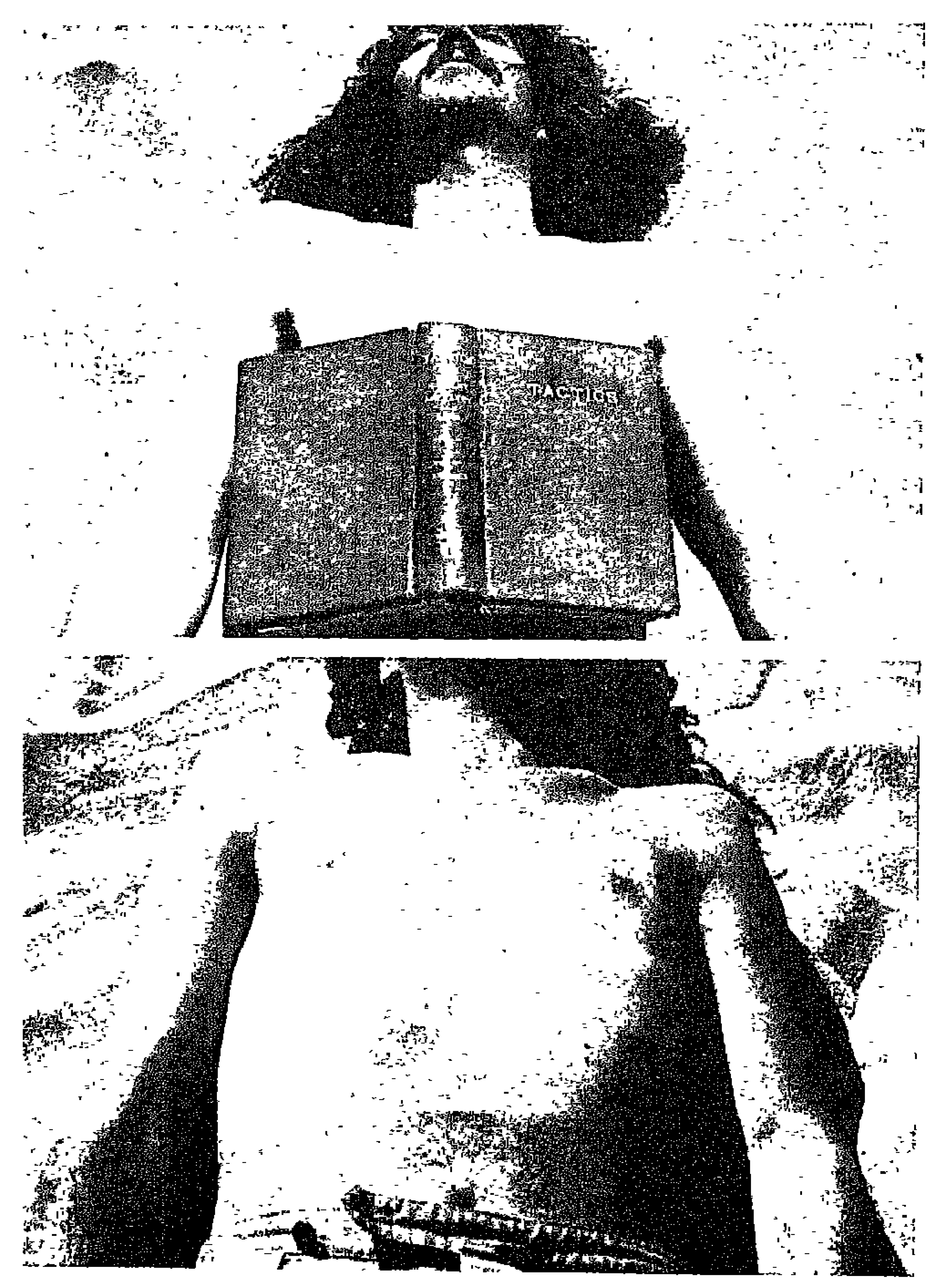
كريستو

(أ) لفة داخل عربة تسوق
٣٧,٥ × ٤٥ × ١٠٠ سم
١٩٦٤ م
قاعة ريتشارد فيجن
نيويورك - شيكاغو .

(ب)الزجاجة الملفوفة
٧,٥ × ٤٥ سم
١٩٥٨ م
جامعة ولاية كلورادو
مجموعة كيمكو و جوت باورز.



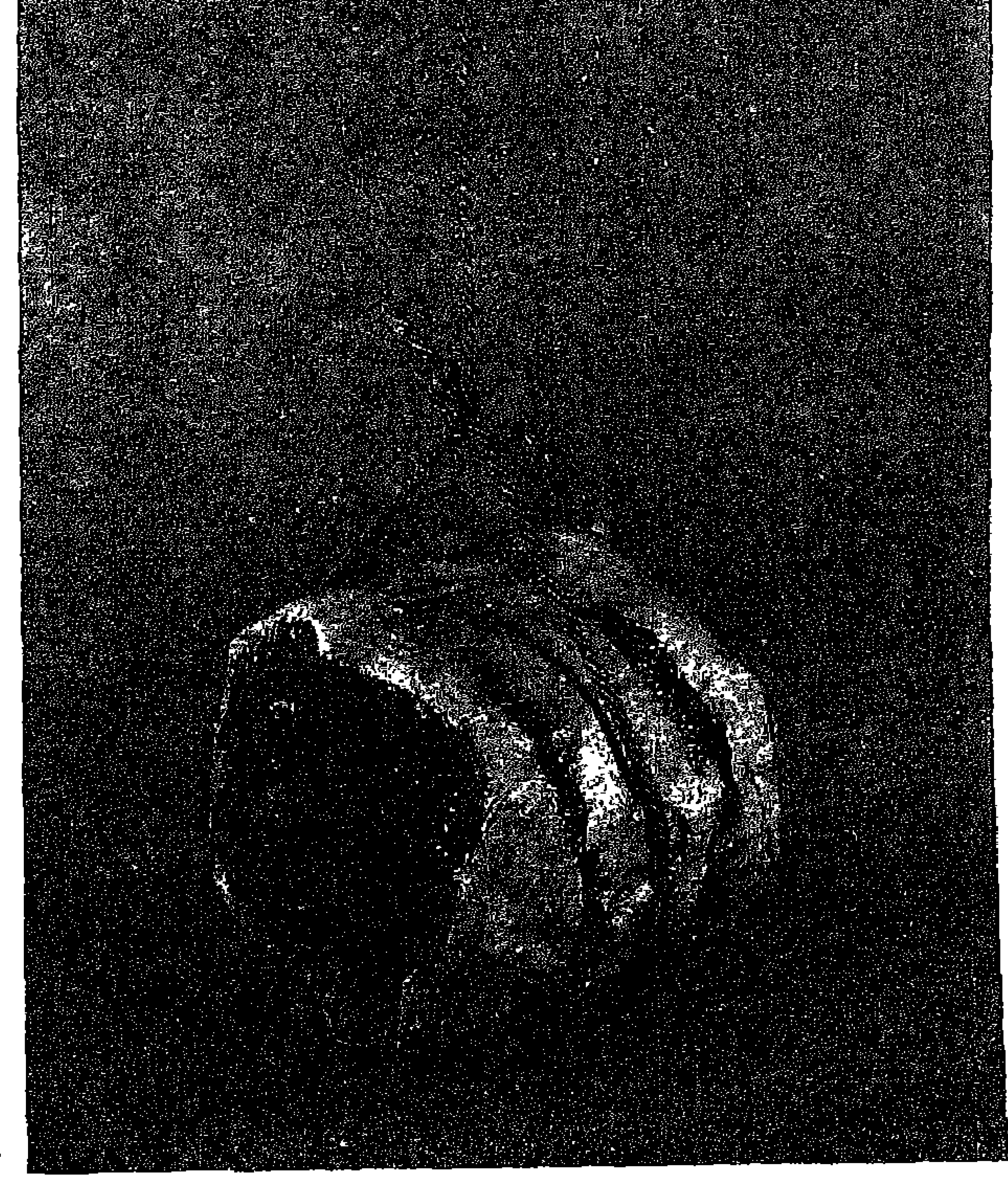
كلاوس
الرجولة و الأنوثة
١٩٧٠ م.



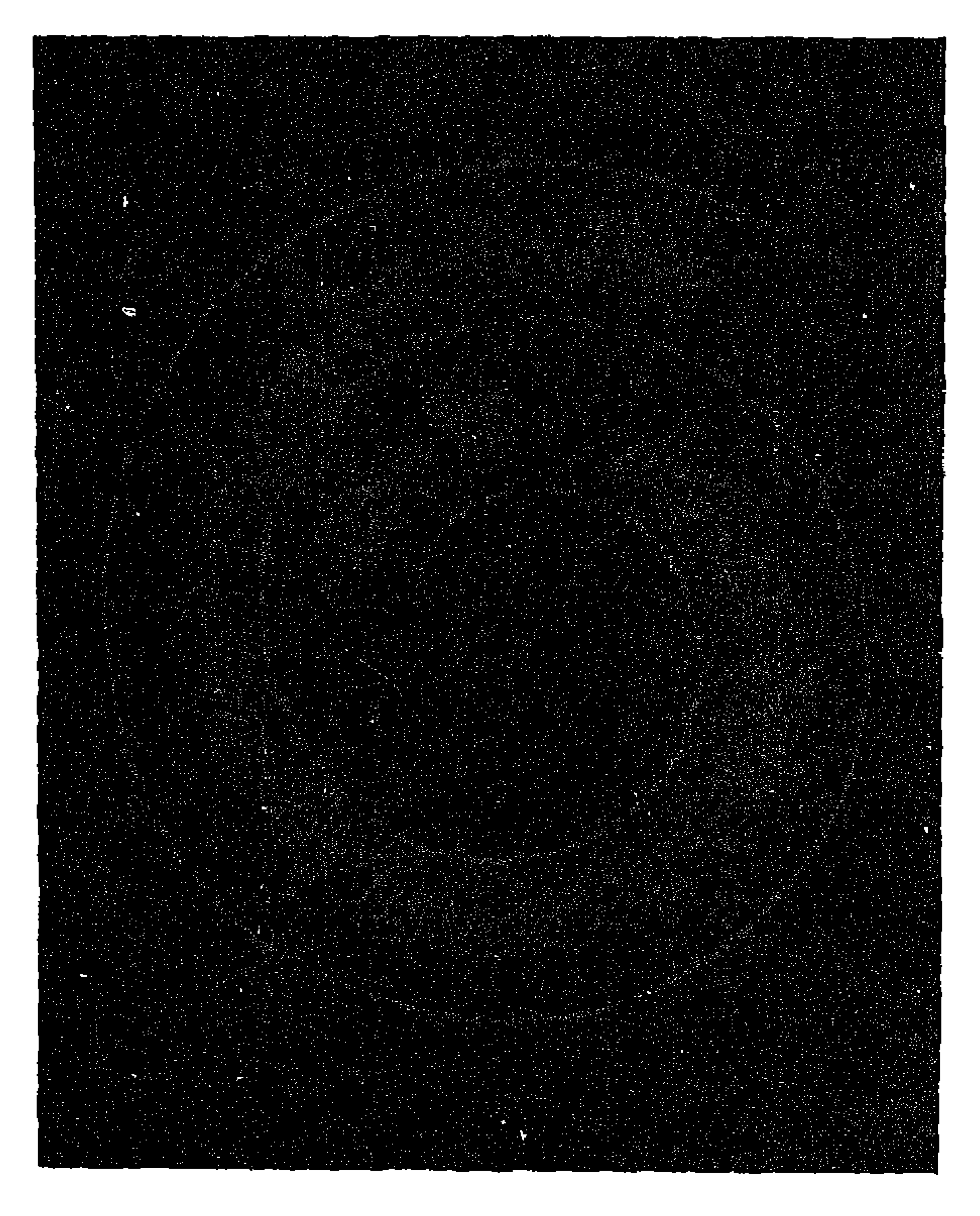
دينس أوبنهايم
وضع للقراءة فى حمام الشمس
١٩٧٠ م
سوتابند جاليرى
نيويورك ، باريس.



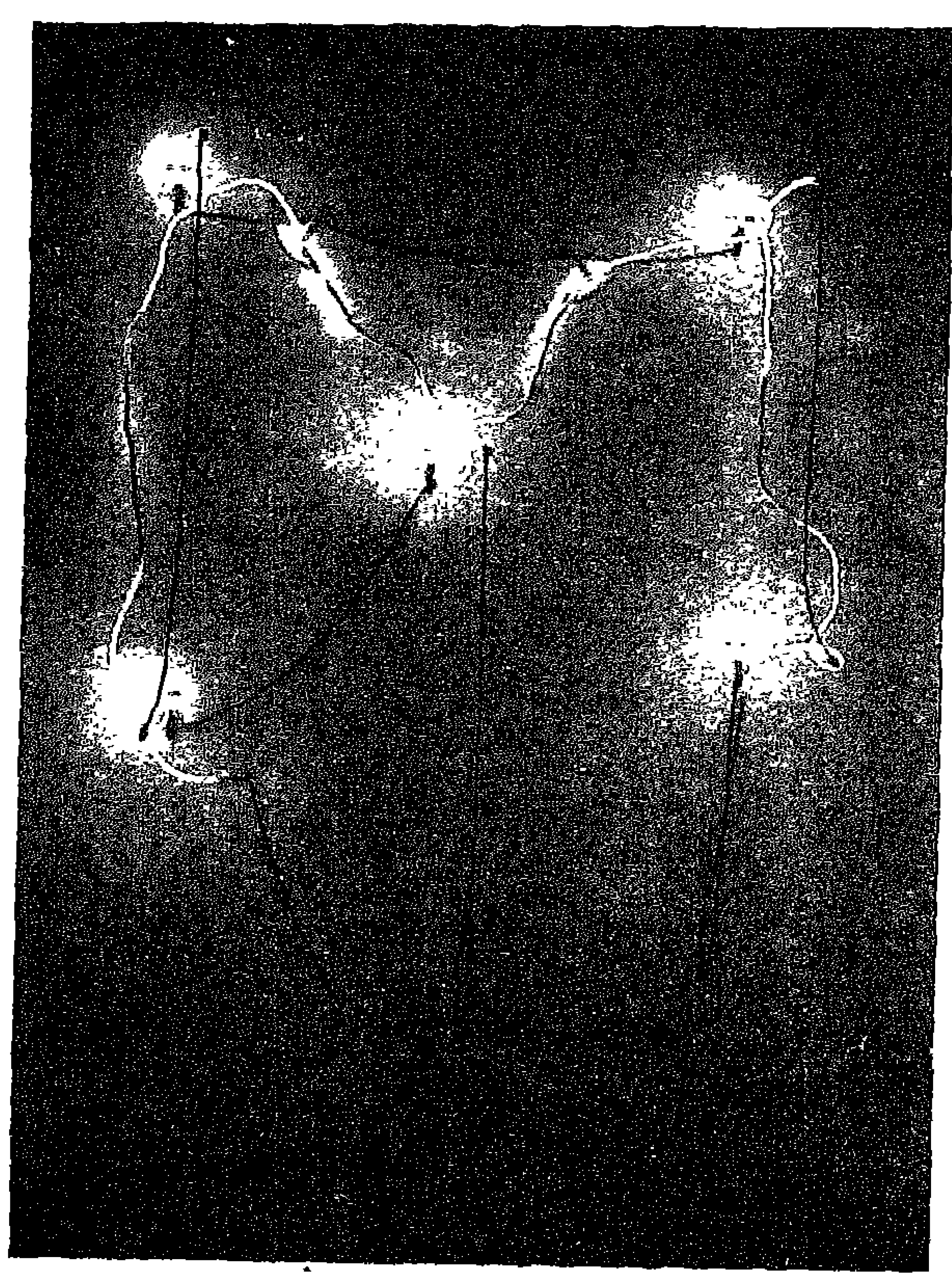
روبرت موريس
مخ
١٩ × ١٦,٥ × ١٤,٦ سم
١٩٦٣ - ١٩٦٤ م
لوكاستيلو جاليرى ، نيويورك .



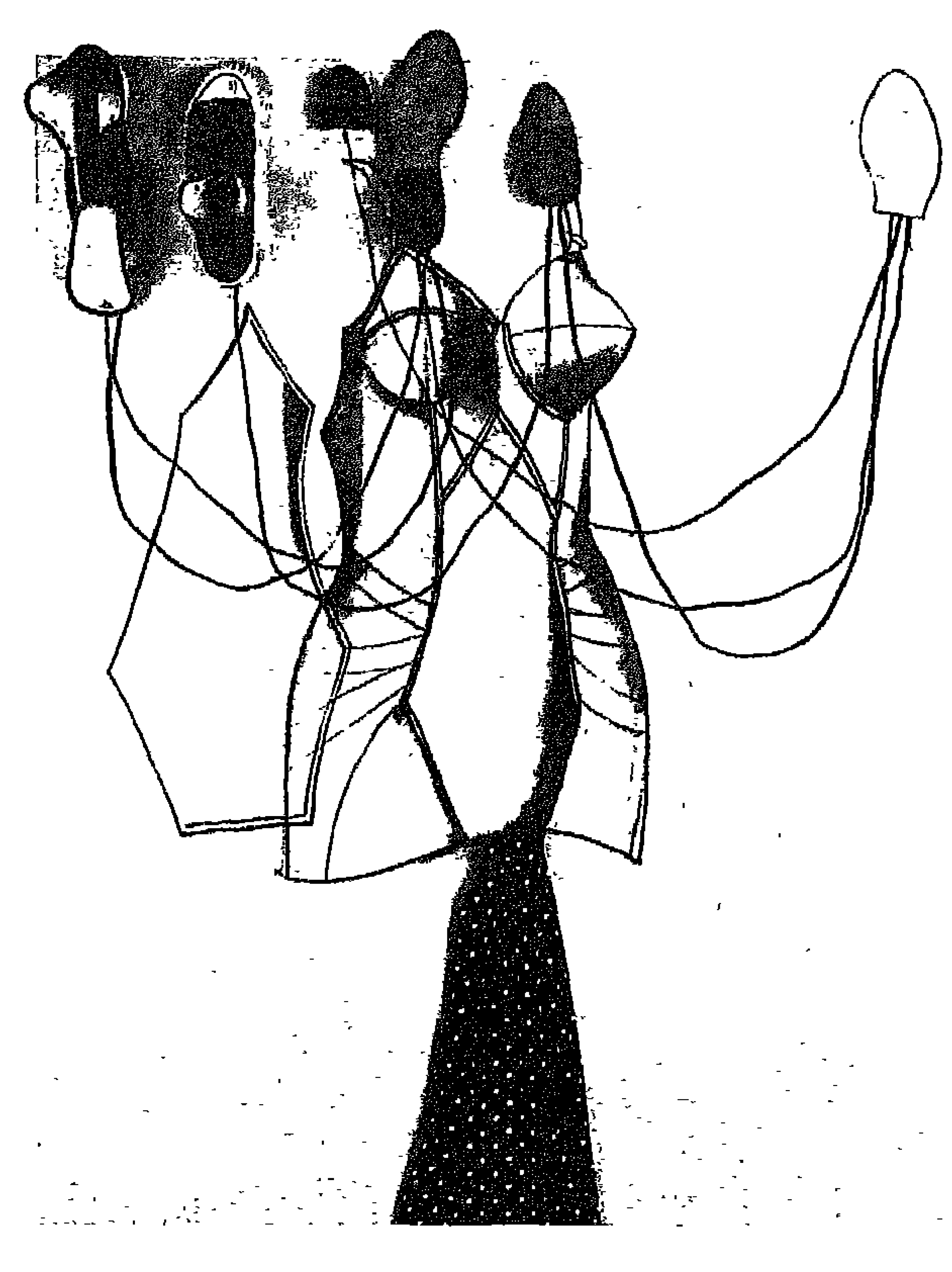
كلاس أولدنبرج
لحمة روستو
٣٥,٥ × ٤٣ × ٤٠,٦ سم ، ١٩٦١ م
مجموعة سوتابند ، نيويورك .



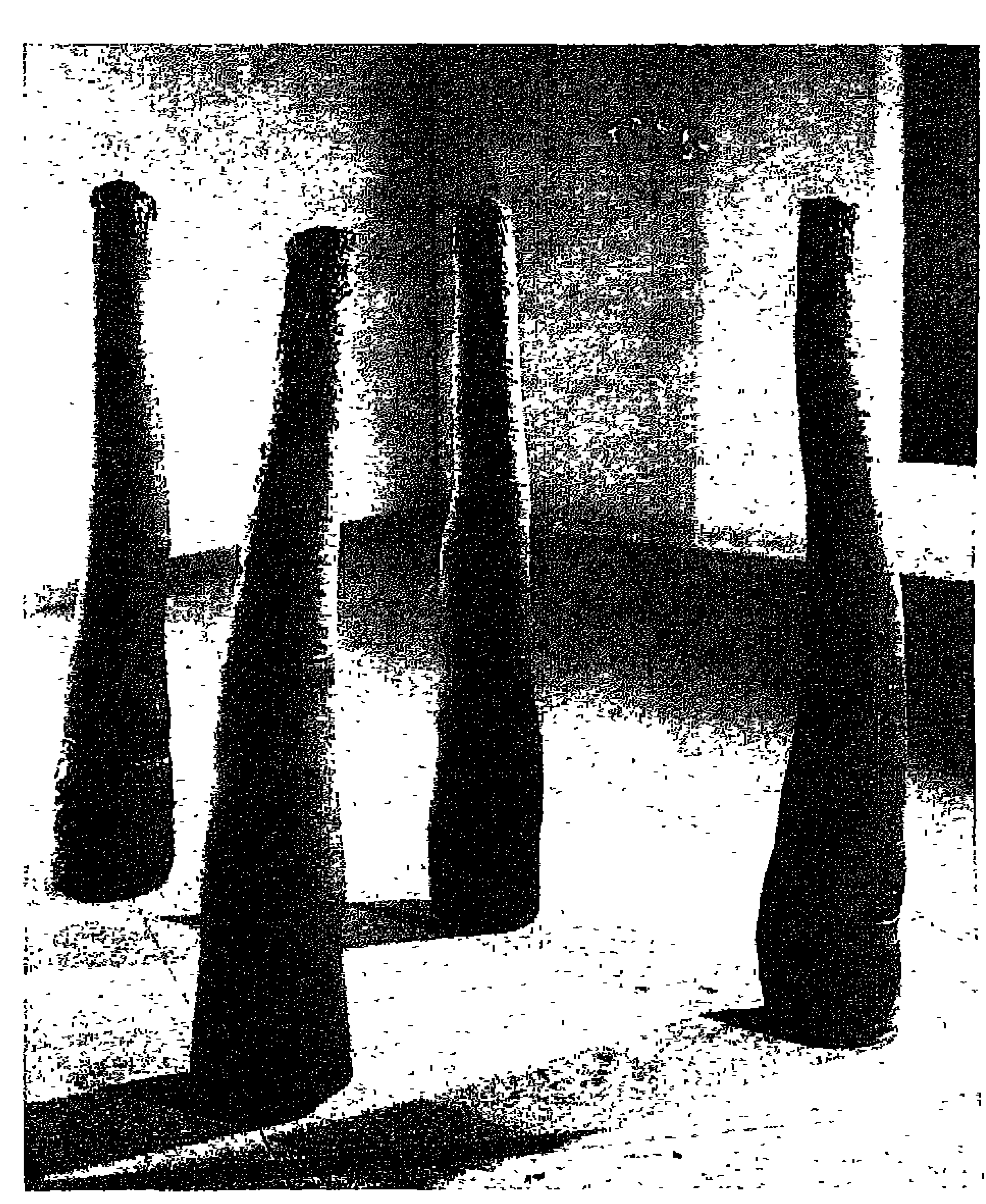
بروس نيومان
علاقة على الحائط
١٤٩,٨ × ١٣٩,٧ سم ، ١٩٦٧ م
نيويورك .



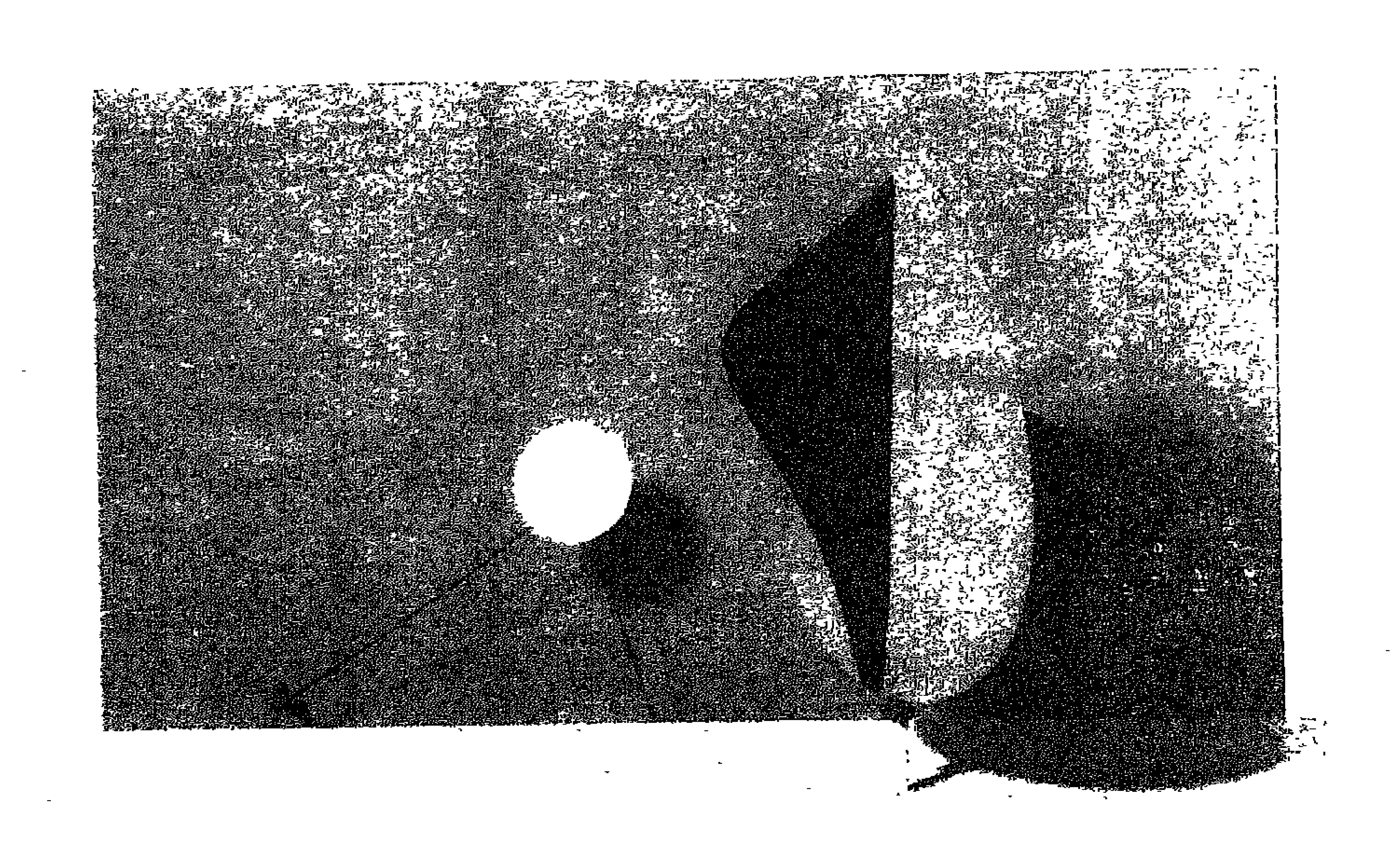
كيث سونر
غنائية من النيون
١٨٦ × ١٥١ × ٢٤٨ سم ، ١٩٦٩ م
متحف ورليف ريتشارد
السويد .



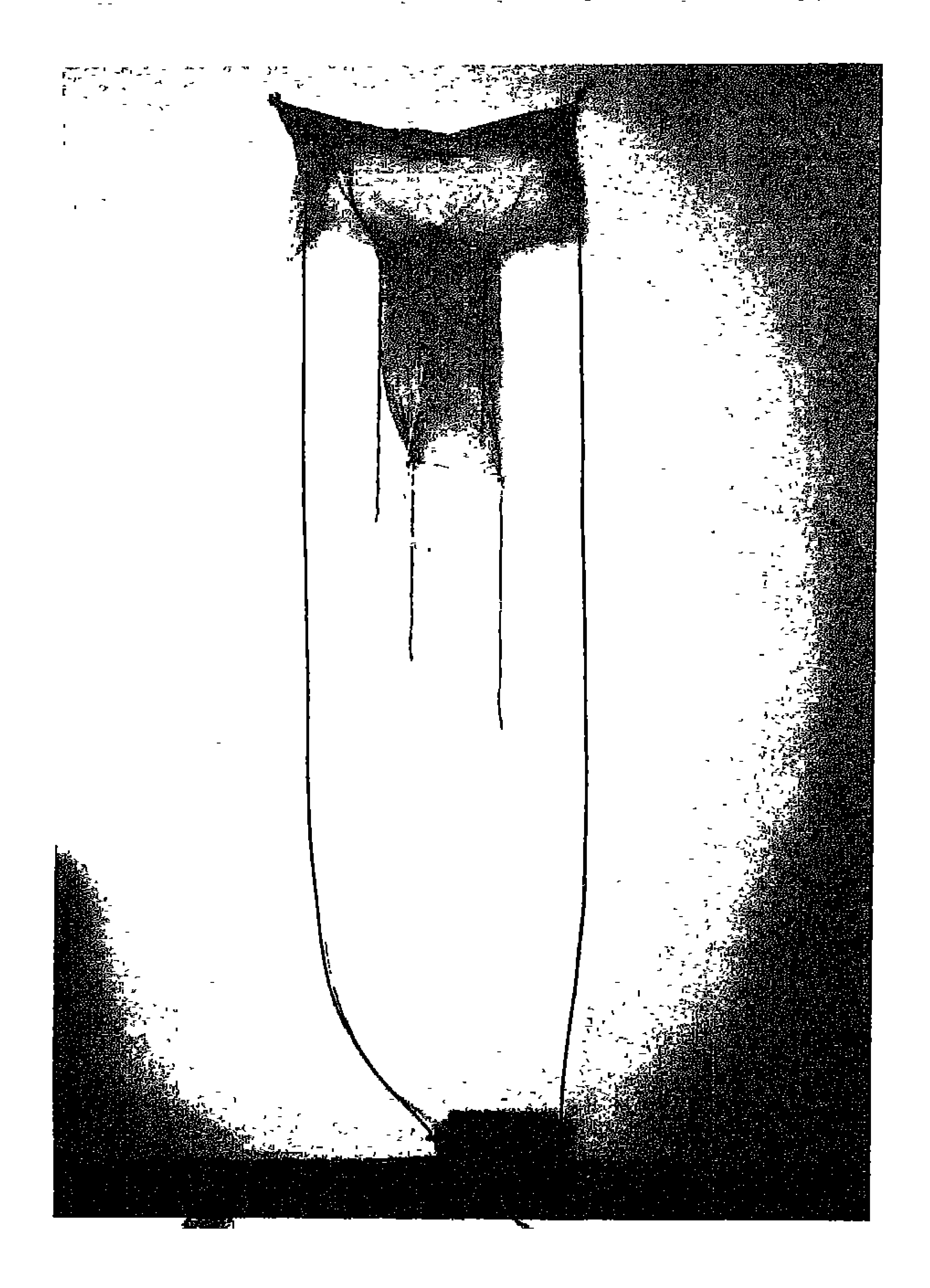
جيم دان
الكل فى واحد
١٥٠ × ١٢٠ سم ، ١٩٦٩ م
متحف فان آب
المانيا .



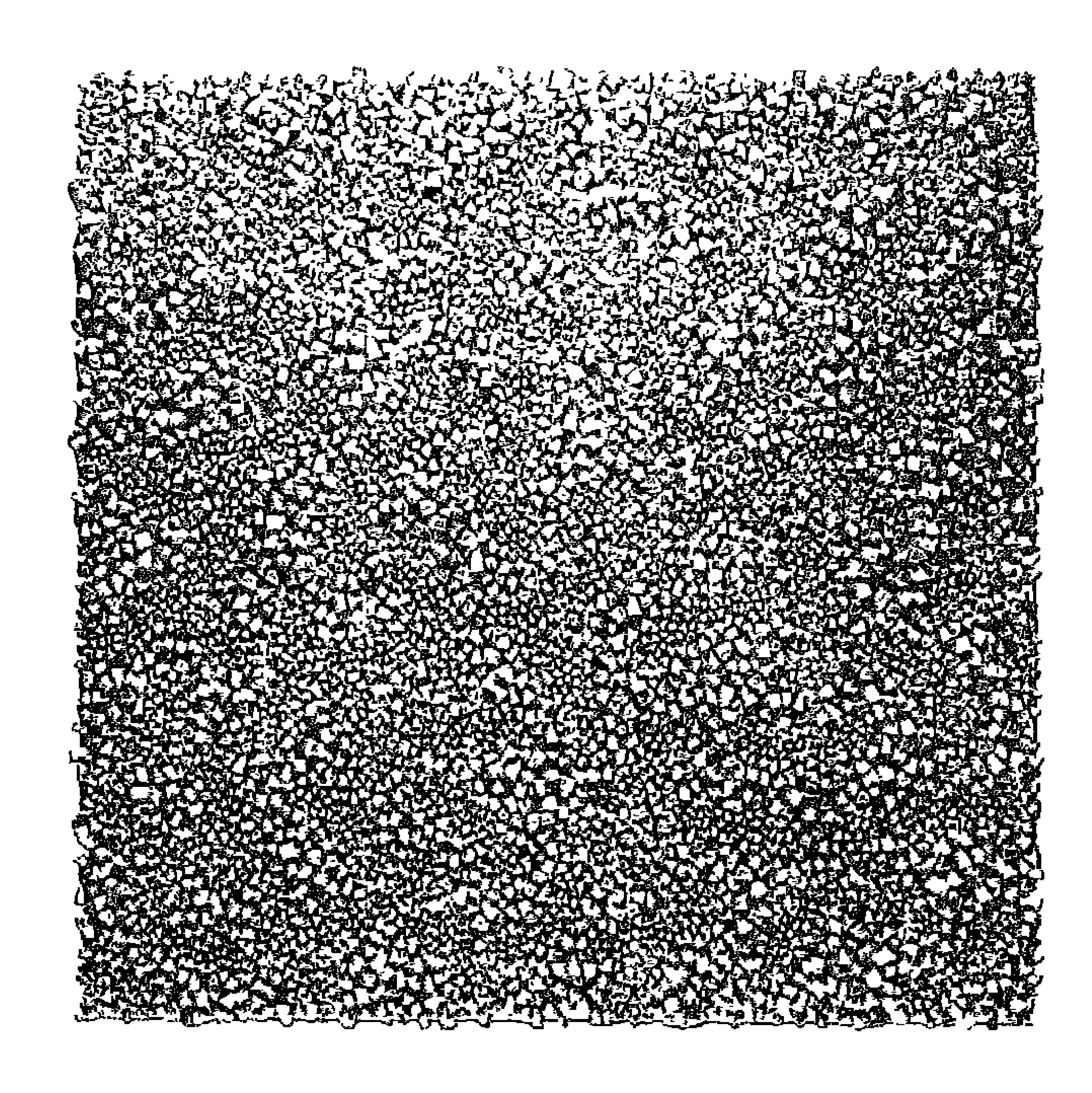
بارى فلنجان
أربع خراطيم
١٥٢,٤ × ١٥٢,٤ × ١٢٧ سم ، ١٩٦٧ م
متحف جوجنهايم
نيويورك .



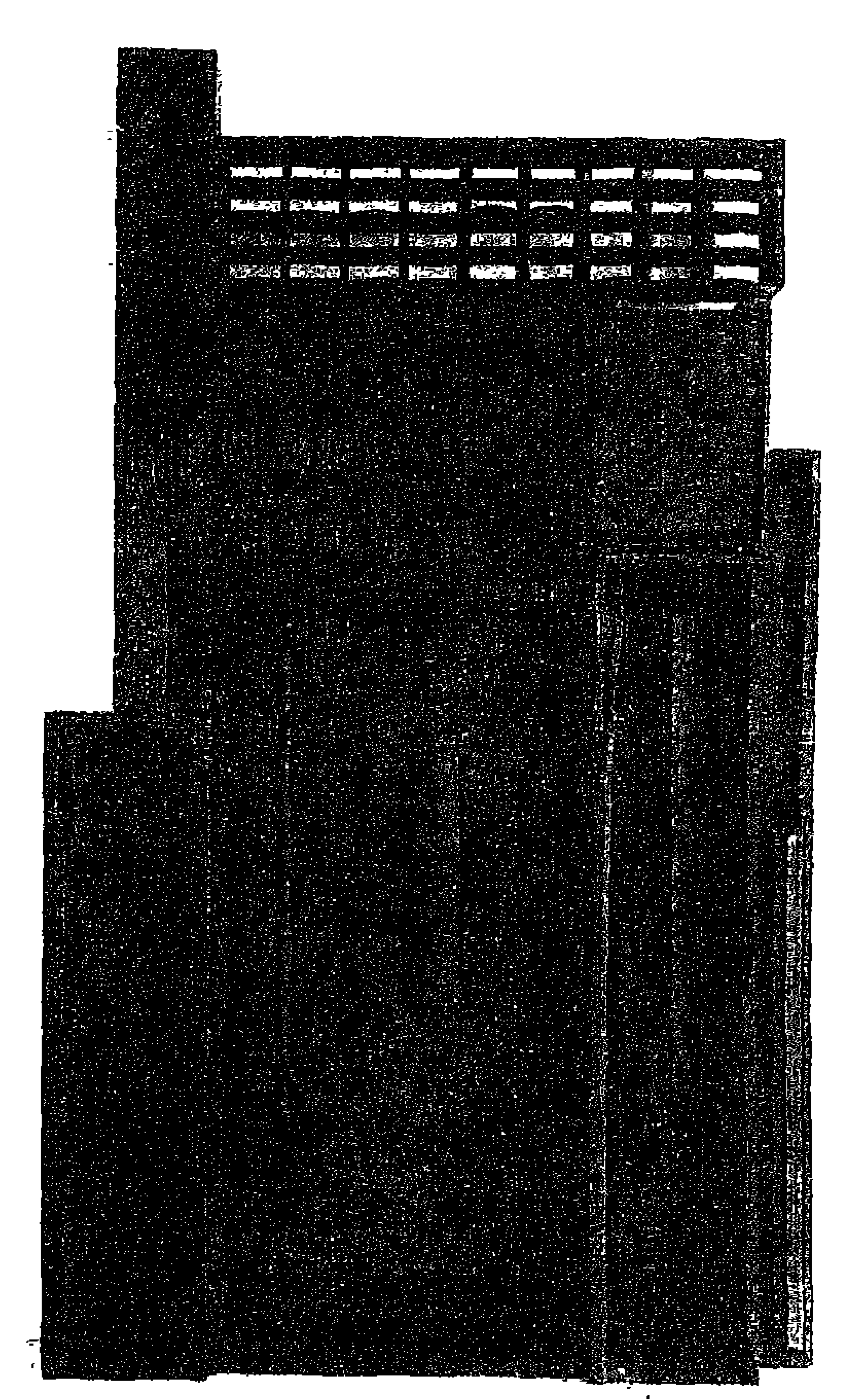
الكسندر كالدر
بانوه أزرق صغير
٣٥,٥ × ٤٩ × ٤٣ سم.



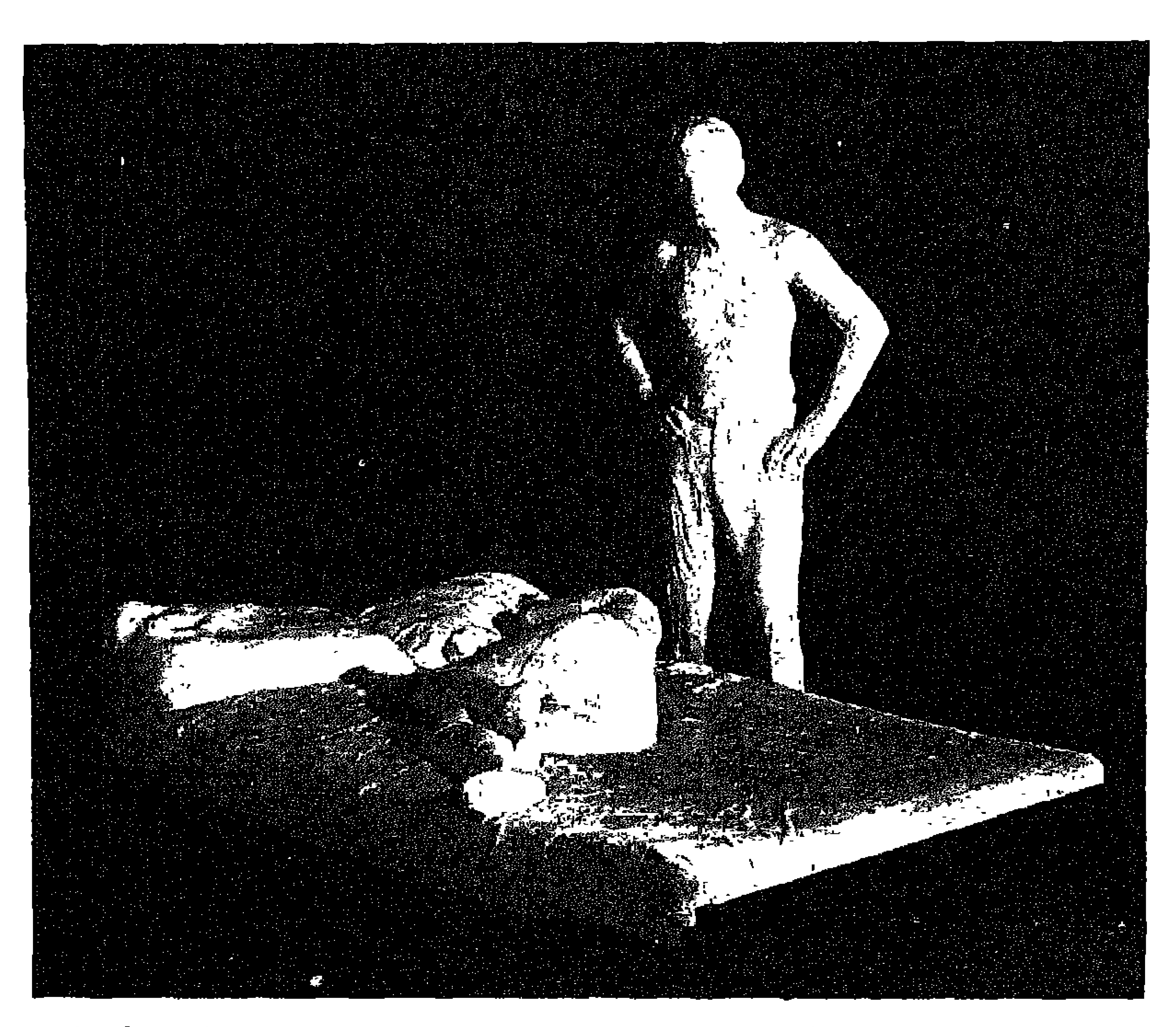
كيث سونيه
الفن
٢٥٠× ٧٦ × ١٥ سم ، ١٩٦٨ م .



سيرجو دى جاماركو
ريلييف رقم(٢٦٧)
١٠٠ × ١٠٠ سم ، ١٩٧٠ م
مقاطعة كيمبل فليز .
لندن .



لويس نفليسون
شمس الليل رقم (١)
٢٥٩ × ١٦٥ سم
مدهون باللون الأسود .

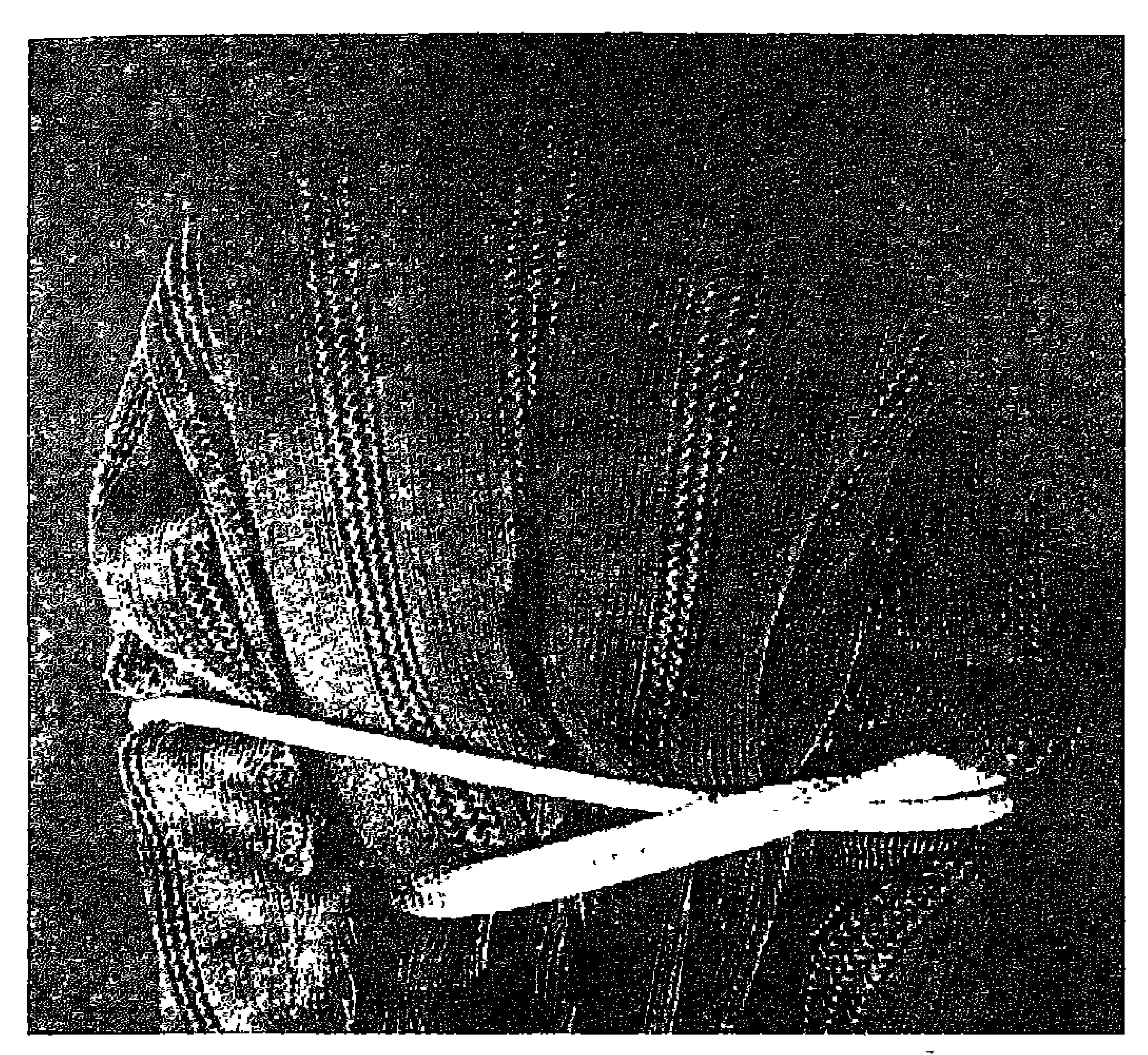


جورج سيجال - شخوص بيضاء فى علاقة عائلية ، ١٩٦٧ م ، مقتنيات خاصة بروكسل .



اندى وررل - الفيس الأول و الثانى ، ٢٠٨ × ٢٠٨ سم ، ١٩٦٤ م ، ترنتو صالة العروض الفنية كندا .

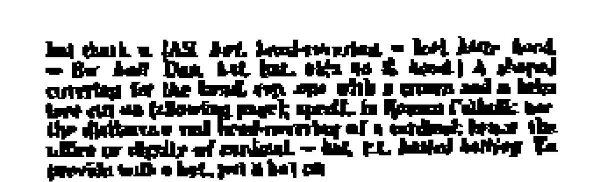
بروس نيومان - رباط للفك
١٩٦٧ - ١٩٧٠ م
نيويورك - قاعة ليوكاستلى .



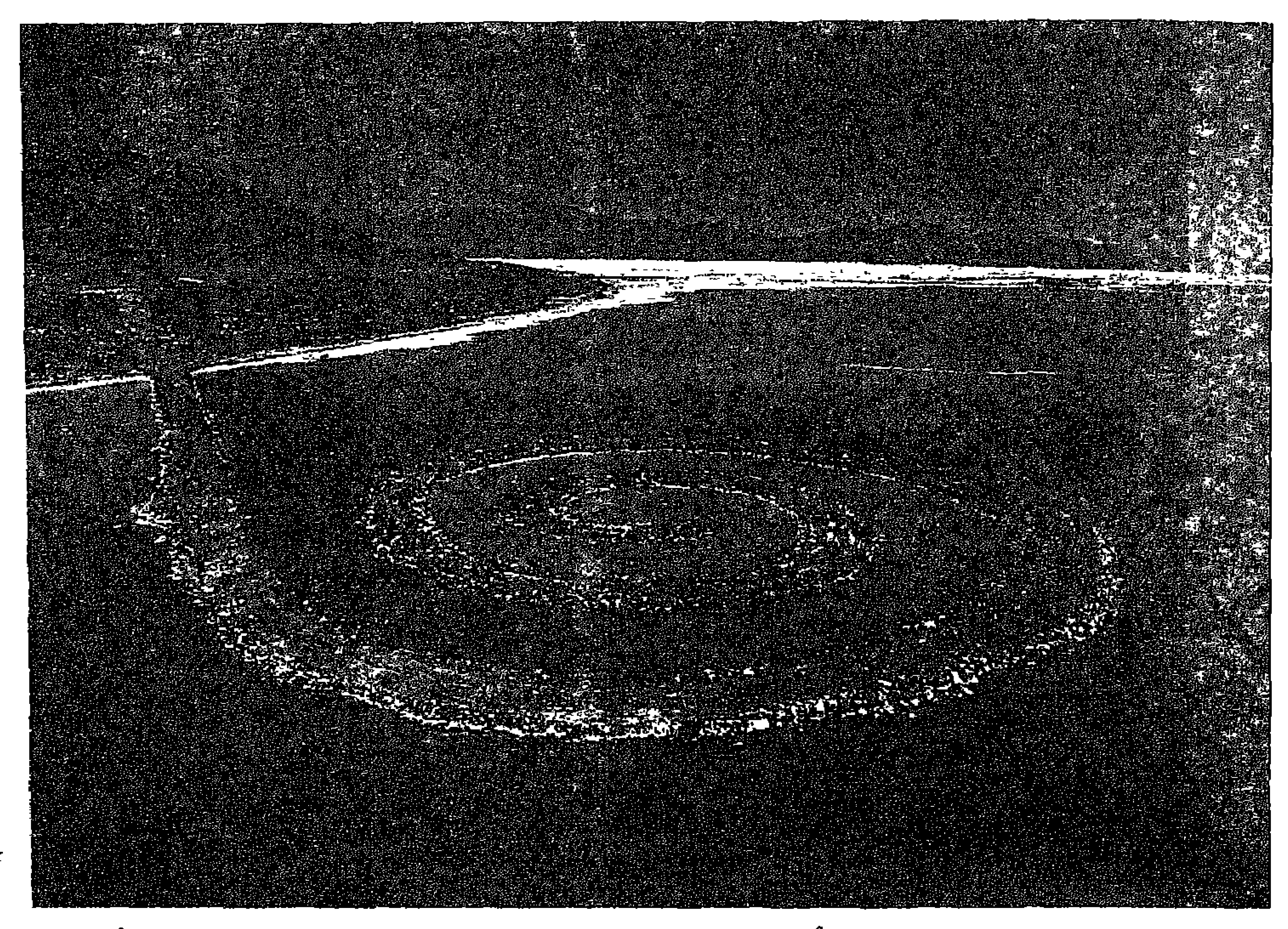


اندى ورول
علبة شوربة ١٩٦٧ م
مقتنيات خاصة - باريس .

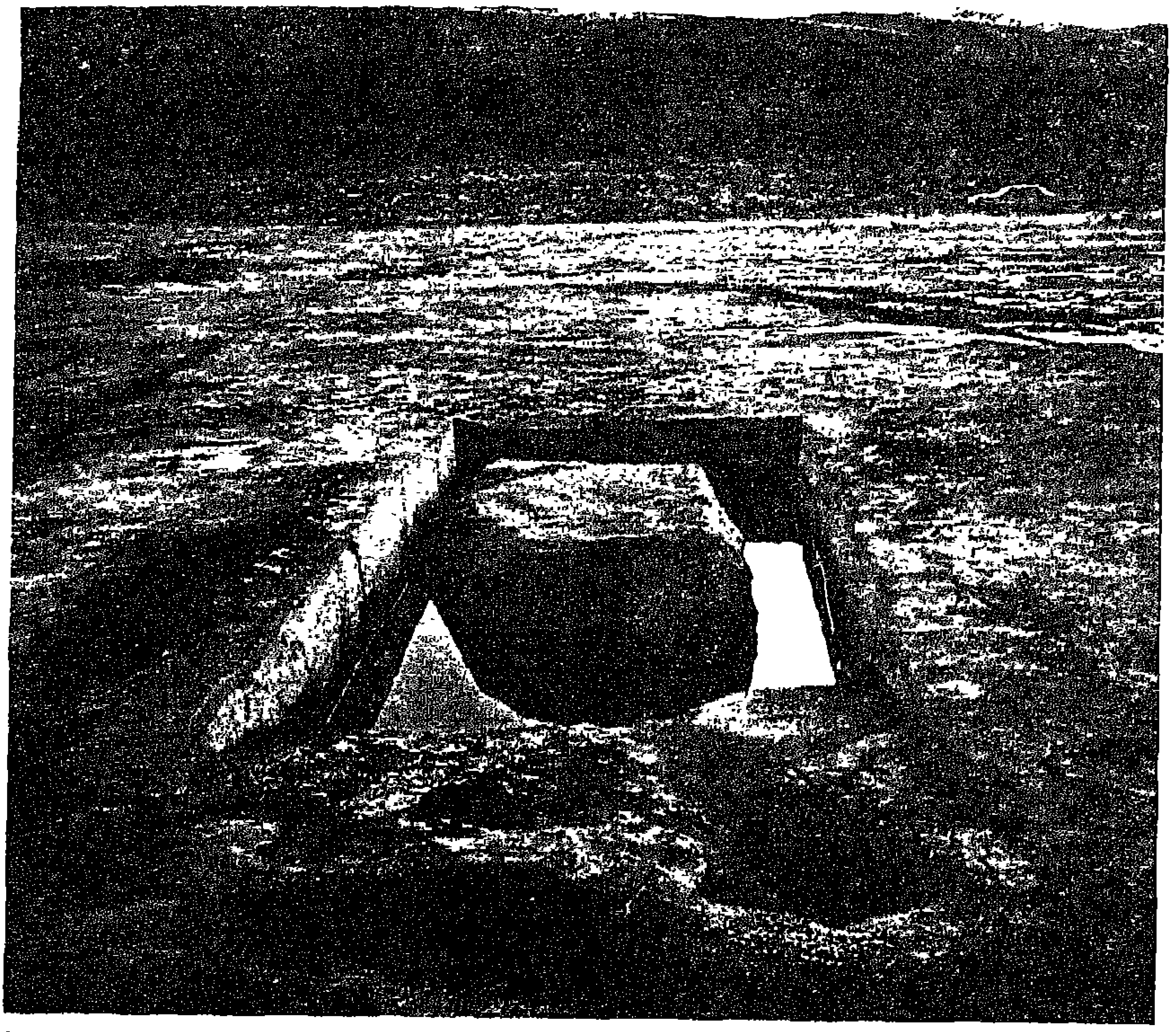




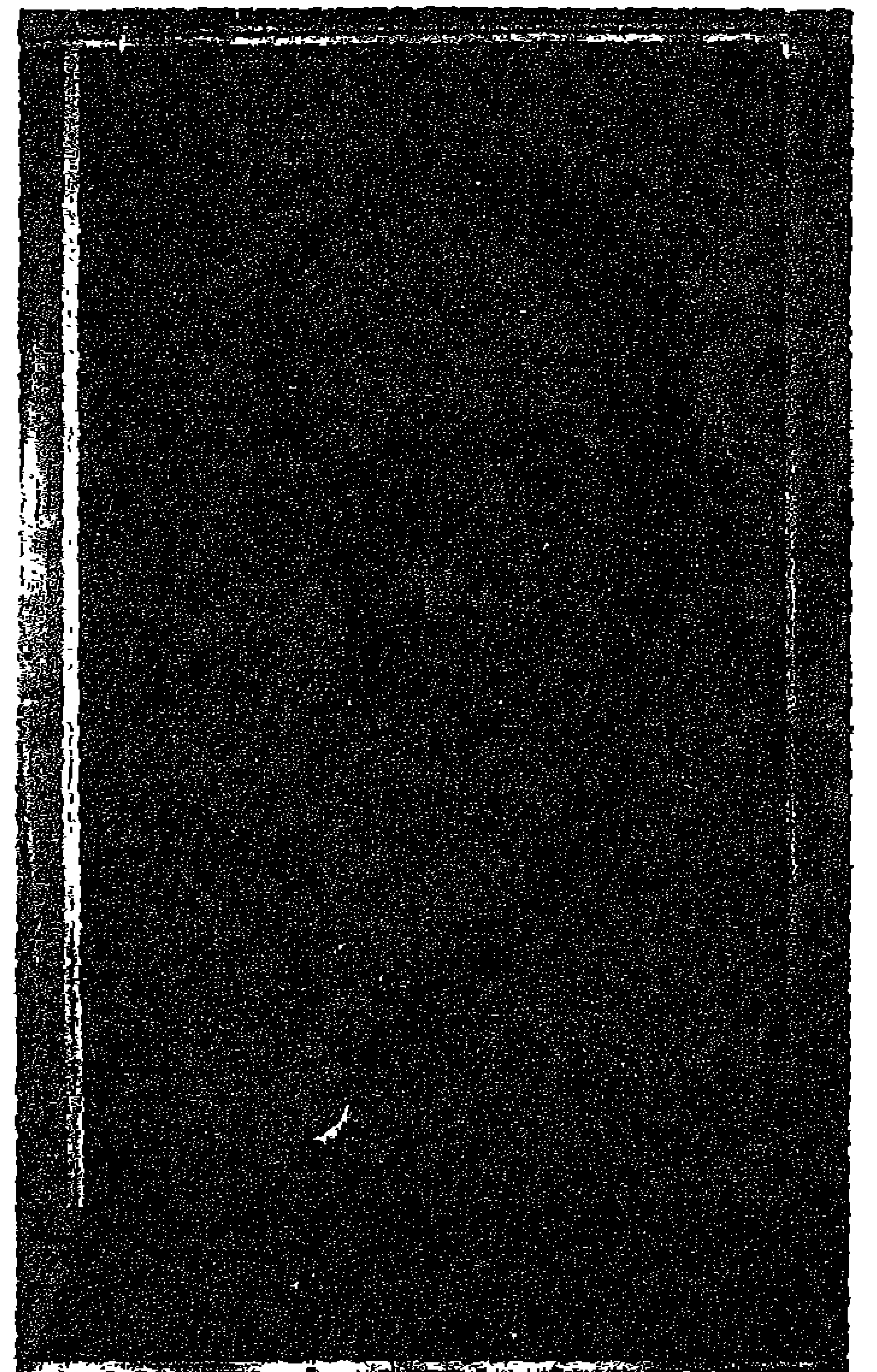
جوزيـف كوسيــز - واحــد و ثلاث قبعــات ، صــورة فوتوغرافيــة ، لاجينــو ، ١٩٦٥ م.



روبرت سامسون - الأعصار الحلزونى ، ١٩٧٠ م ، بحيرة الملح الكبيرة ، أوتاو .



ميشيل هازر - السالب المزدوج ، ٤٥ متر× ١٥ متر × ٧٩ متر ، نيفادا ، فيرجينيا





توميوميكى
الأذن الحمراء الثانى عشر
٩٨ × ١٤٤ × ٢٧٠ سم ، ١٩٦٧ م



روبرت روستنبرج
مقابلة
١٢٥ × ١٨٥ سم ، ١٩٥٥ م

الفهـــــرس

- تقديم .... د. مصطفى عبد المعطى ٥
- الفن وثقافة ما بعد الحداثة .... د. أميرة حلمى مطر ٢٧
- أزمة الإبداع وأوهام الحداثة .... ثروت البحر ٣٤
- تقدمة عن المكونات الثقافية للفنان المصرى .... ثروت البحر ٣٨
- الفنون البصرية أم الفنون السمعية .... د. حسن حنفى ٤٣
- العلاقة مع الغرب والعودة إلى التراث..................... د. رمزى مصطفى ٥٠
- الثقافة السياسية والاجتماعية وانعكاساتها............ د. رمزى مصطفى ٥٥
- سيولة العولمة واستسلام ما بعد الحداثة .... د. صلاح قنصوه ٦٣
- الثقافة الفنية والثقافة العامة للفنان المصرى .... كمال جويلى ٧٠
- القابلية للتحول الشكلى كخاصية .... د. محسن عطية ٧٤
- المكونات الثقافية للفنان المصرى المعاصر .... د. مصطفى الرزاز ٨٤
- أثر الثقافة فى العمل الفنى .... د. مصطفى يحيى ٩٨
- الثقافة والفنان التشكيلى المعاصر .... د. مصطفى يحيى ١٠٩
- الإطار الثقافى للفنان التشكيلى المعاصر .... د. نبيل راغب ١٢٢
- ملحق الصور ١٢٧

آفاق الفن التشكيلى

صدر من هذه السلسلة

١- العين لا تزال عاشقة .... تقديم د. مصطفى عبد المعطى - د. نعيم عطية

٢- سبع مقالات فى الفن .... أحمد فؤاد سليم

٣- عمران الألف مئذنة .... د. جمال بكرى

٤- حليم يعقوب .... تقديم د. مصطفى عبد المعطى - د. الرزاز، محمود بقشيش

٥- محمود سعيد .... إعداد وتقديم : د. مصطفى الرزاز

٦- الرموز التراثية فى السحر الشعبى............ تأليف : د. سليمان محمود حسن

٧- حسين بيكار (مقالات نقدية لحسين بيكار)...... تقديم : د. مصطفى عبد المعطى

٨- أنشودة الحجر .... عز الدين نجيب

٩- الفنون التشكيلية فى ج.م.ع .... أشرف الصباغ

١٠ - دراسات تشكيلية .... تقديم د. مصطفى عبد المعطى - د. صبرى منصور

١١- يوميات رسام كاريكاتير .... أحمد طوغان

١٢- السوريالية بين الفنانات والملهمات.. محمد حمزة

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)



Bibliotheca Alexandrina
0404821